

Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium
im Fachbereich 09 Sprach- und Kulturwissenschaften

der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Institut für Kunstpädagogik

Thema:
Wirkung und Funktion der Farbe bei Yves Klein

1.Gutachter: Prof. Stephan Baumkötter
2.Gutachterin: Doz. Astrid Stricker

vorgelegt von: Iris Hertrampf
aus: Groß-Gerau

Einreichungsdatum: 19.Juni 2008

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	S.1-2
2. Biografie	S.3-9
3. Werkübersicht	S.10-22
4. Monochromien	S.23-26
5. Farben – allgemein	S.27
5.1. Blau	S.27-30
5.2. Gold	S.30-33
5.3. Pink/Rosa	S.33-35
5.4. Weiß	S.35-38
6. Bedeutung und Wirkung der Farben bei Klein	S.39-40
6.1. Blau	S.40-46
6.2. Gold	S.46-49
6.3. Pink/Rosa	S.49-50

6.4. Weiß	S.50-52
7. Vergleich der Werke Yves Kleins mit denen von Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian	S.53-61
8. Zusammenfassende Schlussbemerkung	S.62-66
9. Bilderanhang	S.67-79
10. Bildernachweis	S.80-84
11. Literaturverzeichnis	S.85-88
12. Anhang	S.89

1. Einleitung

Der Name Yves Klein weckt sofort die Assoziation *Farbe*, und eine ganz besonders, nämlich *Blau*. Dieses unglaublich intensive, durchdringende, matt pulverige Ultramarinblau, mit dem Klein „die Sensibilität des Individuums – die Fähigkeit zu sehen, zu fühlen und zu denken – wecken wollte“¹ ist es auch, dass mich vom ersten Augenblick an fasziniert hat. Es stellte sich die Frage, wieso Klein ausgerechnet dieses Blau, aber auch andere, ebenso intensive Farben wie Gold, Pink/Rosa und Weiß, für seine Arbeiten wählte, war es Willkür, Sympathie, aus einer Laune heraus oder aber lag dieser Wahl eine bestimmte Absicht zugrunde? Diese Arbeit möchte im Folgenden der Frage nachgehen, welche Bedeutung diese ausgesuchten Farben möglicherweise beinhalten, und zwar einerseits im allgemeinen, das heißt, kulturellen, historischen und sozialen Kontext (Kapitel 5.) und zum anderen, welche Wirkung und Funktion sie speziell bei Yves Klein (Kapitel 6.) anstreben bzw. einnehmen. Der Fokus dieser Arbeit richtet sich insbesondere auf seine Monochromien, tafelbildähnliche Werke mit opaker Farbschicht, aufgetragen mit der Farbrolle zur Vermeidung der Präsentation jedweder persönlichen Handschrift des Künstlers, wie es etwa bei dem Gebrauch des Pinsels erkennbar wäre (Kapitel 4.).

Zunächst soll ein biografischer Überblick (Kapitel 2.) über Kleins Leben gegeben werden, er wird zwar als Kind eines Künstlerpaars geboren, will aber zunächst nicht Künstler werden, sondern als Judoka Karriere machen. Nach Nichtanerkennung seiner sportlichen Leistungen, entschließt Klein sich letztlich doch sein Leben der Kunst zu widmen und der Frage nachzugehen, „was Kunst eigentlich ist oder noch sein könnte“².

In Kapitel Drei folgt eine Übersicht über sein Werk (Kapitel 3.), das trotz einer recht kurzen Schaffensperiode von gerade mal acht Jahren, aufgrund seines frühen Todes, doch extrem umfangreich ist.

Durch künstlerische Aktionen wie seine *Anthropometrie-Vorführungen*, nackte weibliche Modelle, mit Farbe bestrichen, drücken ihre Körper auf Papier und

¹ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.7.

² Zit. n. Hollein, Max: Vorwort. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Hatje Cantz: 2004. S.9.

Leinwand, oder Präsentationen scheinbar leerer Räume (*Le Vide*), zählt Klein auf jeden Fall zu den Vorreitern der Aktions- und Performancekunst, sowie der Body Art und der Konzeptkunst.

„Klein, genialer Wortführer der Neuen Realisten und der ZERO-Gruppe, hat sich während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als ein Künstler erwiesen, dessen Einfluss nicht zu vernachlässigen ist.“³.

Kapitel Fünf widmet sich, wie bereits erwähnt, der Frage nach historischen, sozialen und psychologischen Bedeutungen der ausgewählten Farben, bevor dann in Kapitel Sechs speziell die Bedeutung und Wirkung dieser Farben in den Werken Kleins analysiert wird.

In Kapitel Sieben dieser Arbeit wird untersucht, welche Rolle Künstler wie der russische Konstruktivist Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian, niederländischer Konstruktivist und Vertreter der Klassischen Moderne, für Kleins Schaffensprozess gespielt haben, bevor dann zum Schluss dieser Arbeit die Untersuchungsergebnisse zusammengetragen und kommentiert werden (Kapitel 8.).

³ Charlet, Nicholas: Yves Klein. München.: Prestel: 2000. S. 9.

2. Biografie

Am 28. Mai 1928 wird Yves Marie Klein in Nizza als Sohn von den Künstlern Friedrich Franz Albert, Fred genannt und Marie Joséphine Raymond geboren. Der Vater malt konventionelle Kinderportraits und Landschaftsbilder, die Mutter hingegen sehr erfolgreich abstrakte Gemälde (s. Abb. 1. S. 67). Yves Kleins Werke vereinen die Aspekte beider Eltern: die meisten von Yves Kleins Zeichnungen und Bildern, die er vor 1954 malt, erinnern zwar eher an die gegenständliche Malweise seines Vaters, aber im Hinblick auf philosophische Gedankengänge und Ansichten ähnelt er mehr seiner Mutter. Durch den Beruf der Eltern und deren wöchentliche Salons mit Künstlerfreunden hat Yves von Kindesbeinen an intensiven Kontakt zum Künstlermilieu. Yves Klein selbst formuliert es so: „Ich wurde in ein Milieu von Malern hineingeboren und sog die Malerei schon mit der Muttermilch auf.“⁴. Und trotzdem zeigt er in seiner Jugend kaum Interesse an der Malerei. Yves Klein lebt abwechselnd mit seinen Eltern in Paris und seiner Tante Rose Raymond in Nizza, zu der er zeit seines Lebens ein sehr enges Verhältnis hat und die ihn regelmäßig finanziell unterstützt.

Nach einer schulischen Grundausbildung, die meist an Privatschulen oder durch Privatlehrer erfolgte, die Yves Klein ohne Abitur und mit eher mittelmäßigen Leistungen abbrach, schreibt er sich 1947 in die Judo-Klasse des Polizei-Hauptquartiers in Nizza ein. Hier lernt er den späteren Lyriker Claude Pascal und Armand Fernandez, später als „Arman“ bekannt und Erfinder der Akkumulationen (Anhäufung von Gegenständen mit der gleichen Funktion in Holz- oder Plexiglas-Kästen; Arman wollte anhand der Anhäufung die Individualität der Gegenstände mit gleicher Funktion verdeutlichen; s. Abb. 2. S. 67), kennen und es entwickelt sich eine intensive Freundschaft zwischen ihnen. Im selben Jahr macht Klein erste Versuche einer „Symphonie Monoton Silence“ und die drei Freunde beginnen mit der Lektüre Max Heindels Schrift „Die Weltanschauung der Rosenkreuzer oder mystisches Christentum“, die Kleins philosophisches Weltbild und auch sein späteres künstlerisches Werk stark beeinflussen sollte. Am 18. Juni 1948 treten Klein und Pascal der Rosenkreuzer-Vereinigung bei, der Klein immerhin fünf Jahre angehören wird. In einem Anfall von spielerischem Größenwahn teilen die drei Freunde die

⁴ Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S. 13.

Welt untereinander auf: Arman bekommt die Erde mit all ihren Gegenständen, Pascal als angehender Lyrik erhält die Worte und Klein übernimmt den Himmel und seine Unendlichkeit. Klein war schon immer von der Weite des Himmels fasziniert, im Alter von 19 Jahren behauptet er, er habe „dem Himmel seinen Namen auf den Rücken geschrieben“⁵. Diese imaginierte Signatur steht am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn, die allerdings mit der Entwicklung und Entfaltung noch einige Zeit auf sich warten lässt.

Von November 1948 bis Oktober 1949 absolviert Klein seine Militärzeit, er wird in der französischen Besatzungszone am Bodensee stationiert. Nach Beendigung seines Militärdienstes geht Klein im November 1949 mit seinem Freund Pascal nach London, wo er bei dem Rahmenmacher Robert Savage in die Lehre geht. In dieser Zeit entstehen auch die ersten kleinen Monochrome. Um seine Judofertigkeiten weiter auszubauen, reist Klein, nach einem kurzen Aufenthalt in Irland, wo er Reiten lernen will, von 1952 bis 1953 nach Japan. Am berühmten Judoinstitut Kôdôkan in Tokio macht er den schwarzen Gürtel und erreicht den Grad des 4.Dan, den höchsten europäischen Level. Dort kann er nebenbei als Judolehrer am dortigen Franco-Japanischen Institut arbeiten. Judo ist für Klein nicht nur ein Sport, es ist eine an den Zen angelegte Philosophie, „bei der es vor allem um gesteigerte Sensibilität für die Gegenwart und ein erweitertes Konzept von Raum und Zeit geht“⁶, das zum Mittelpunkt seiner Kunst werden sollte. Klein bemerkt diesbezüglich: „Judo ist wirklich die Entdeckung eines geistigen Raums durch den Körper“⁷. Im selben Jahr macht Klein in Japan die erste Privatausstellung seiner kleinformatischen Monochrome für Freunde und Bekannte.

Ein Jahr später, 1954, kehrt er nach Paris zurück, um einen eigenen Judoclub zu eröffnen, er muss jedoch feststellen, dass sein japanisches Judo-Diplom in Frankreich nicht anerkannt wird. Klein geht daraufhin mit Pascal nach Madrid, wo er Direktor des spanischen Judo-Verbandes wird und Kurse gibt. Er veröffentlicht zwei Serien von Monochromen unter den Titeln *Yves: Peintures* und *Haguenault: Peintures* (s.Abb.3. S.68), es handelt sich bei ersterer um zehn Farbtafeln aus Papier, die er mit Städtenamen versehen hat, bei der zweiten spielt er auf eine fiktive

⁵ Zit. n. Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.8.

⁶ Pfeiffer, Ingrid/ Orthen, Carla: Biografie. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Cantz, 2004. S.216.

⁷ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.17.

Künstlerperson an, deren Identität nicht erklärt wird. Im November 1954 erscheint Kleins Buch „Les Fondements du Judo“ in Paris.

Während seiner Judo-Lehrtätigkeit am American Center in den USA in den Jahren 1955 bis 1959, lernt er die Architektin Bernadette Allain kennen, die zu einer sehr engen Freundin wird und Kleins künstlerische Ideen unterstützt, da sie sich selbst sehr für die Kombination aus Raum, Architektur und Farbe interessiert. Gemeinsam mit ihr und Edouard Adam, Inhaber eines Künstlerbedarfshandels, entwickelt Klein seine spezielle Farbrezeptur zur Erhaltung des Pigmentcharakters der Farben. Er selbst beschreibt dieses Experimentieren so: „Unwiderstehlich angezogen von diesem neuen monochromen Material beschloß ich, die notwendigen technischen Untersuchungen durchzuführen, um ein Medium zu finden, mit dem man das reine Pigment auf dem Malgrund fixieren konnte, ohne es zu verändern. Auf diese Art würde der Wert Farbe auf malerische Art dargestellt sein. Offensichtlich lächelte mir im Vorbeigehen die Möglichkeit zu, die Pigmentpartikel in totaler Freiheit, so, wie sie im Puder vorhanden sind, zu belassen, vielleicht vermischt mit ähnlichen, aber trotzdem unabhängig. »Kunst ist absolute Freiheit, sie ist Leben. Sobald sie durch irgend etwas eingesperrt wird, ist die Freiheit bedroht und das Leben wird zum Gefängnis.«⁸. Kleins Monochrom (*Expression de l'univers de la couleur mine orange*; s. Abb. 4. S. 68) sein Beitrag zum »Salon des Réalités Nouvelles«, wird von der Jury mit dem Hinweis, er solle doch wenigstens eine zweite Farbe oder eine Linie hinzufügen, abgelehnt. Und auch seine erste Pariser Ausstellung seiner Monochrome im Club Solitaire findet kaum Beachtung, allerdings lernt er hier den Kunstkritiker Pierre Restany kennen, der das Vorwort für den Katalog seiner nächsten Ausstellung bei Colette Allendy schreiben und zu Kleins engstem Vertrauten werden wird. Im darauffolgenden Jahr, 1956, eröffnet die Ausstellung bei Colette Allendy in Paris mit dem Titel *Yves – Propositions monochromes*, bei der Restany mit seinem Vorwort »La Minute de Vérité« die theoretischen Hintergründe von Kleins künstlerischem Konzept erläutert. Klein wird unter dem Namen „Yves – le Monochrome“ schlagartig bekannt. 1957 folgt die Ausstellung *Yves Klein: Proposte monocrome/epoca blu* in der Galerie Apollinaire in Mailand. Klein zeigt elf blaue Monochrome des gleichen Formats, die er mit unterschiedlichen Preisen auszeichnet um deren Individualität zu demonstrieren (s.a. 6.1.). Wenige Monate später eröffnet eine Doppelausstellung in den Galerien von

⁸ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S. 59f.

Colette Allendy und Iris Clert in Paris mit dem Titel *Yves Klein: Propositions monochromes*. Bei Iris Clert zeigt er u.a. seine erste Schwammskulptur und die klassischen blauen Bilder, bei Colette Allendy hingegen präsentiert Klein das „Pigment pur“⁹ in Form von Skulpturen, Reliefs und Paravents (s.a. 6.1.). Noch im selben Jahr findet die erste Ausstellung in Deutschland statt, in der Galerie von Alfred Schmela in Düsseldorf, ebenfalls unter dem Titel *Yves – Propositions monochromes*, mit verschiedenfarbigen monochromen Tafelbildern. Klein findet großen Anklang bei den jungen Düsseldorfer Künstlern, speziell bei der sogenannten ZERO-Gruppe. Hierbei handelt es sich um eine, von Heinz Mack und Otto Piene, am 11. April 1957, gegründete Düsseldorfer Künstlergruppe, die eine künstlerische Alternative zur informellen Malerei der Nachkriegszeit bilden sollte. Die Gruppe brachte eine gleichnamige Zeitschrift heraus. 1966 löste sie sich auf. Am Tag der Ausstellungseröffnung bewirbt sich Klein für den Wettbewerb um die künstlerische Ausgestaltung des Musiktheaters in Gelsenkirchen, ein Jahr später wird er die Zusage erhalten und die künstlerische Ausstattung des Musiktheaters wird eines seiner wichtigsten und größten öffentlichen Projekte werden. Aber zuvor stellt er ebenfalls 1957 unter dem Titel *Monochrome Propositions of Yves Klein* in der Galerie One in London aus, diese Ausstellung „bildet den Höhepunkt in der Serie monochromer Ausstellungen, die sowohl den Beginn seiner Karriere markieren als auch zu seinem Ruf als exzentrischer Emporkömmling in der Kunst beitragen“¹⁰.

In dem ereignisreichen Jahr 1957 lernt Klein im Haus von Arman in Nizza die zehn Jahre jüngere Malerin Rotraut Uecker (s. Abb. 5. S. 68), Schwester des deutschen Künstlers Günther Uecker, kennen. Sie wird Kleins engste Mitarbeiterin und Lebenspartnerin, beziehungsweise ab 1962 auch Ehefrau.

1958 erhält Klein, wie bereits erwähnt den Auftrag in Gelsenkirchen, neben Norbert Kricke, Jean Tinguely, Robert Adams und Paul Dierkes, die ebenfalls an der Ausgestaltung beteiligt sind. Im April eröffnet Klein die Ausstellung *Le Vide* in der Galerie von Iris Clert in Paris, in der er einen komplett weiß gestrichenen, von allem Mobiliar befreiten Ausstellungsraum präsentiert. Der Besucher kann sich, nachdem er den in Ultramarin gehaltenen Eingang und Flur passiert und einen blauen Cocktail getrunken hat, in den leeren Raum versenken.

⁹ Zit. n. Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S. 20.

¹⁰ Pfeiffer, Ingrid/ Orthen, Carla: Biografie. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Cantz, 2004. S. 219f.

Im Juni des selben Jahres entstehen die ersten Anthropometrien, weibliche Modelle werden mit blauer Farbe bestrichen und drücken anschließend ihre Körper an der Leinwand ab. Klein bezeichnet die Modelle als „lebende Pinsel“¹¹, die sich nach seinen expliziten Anweisungen bewegen und abdrücken.

1959 entwickelt Klein zusammen mit Werner Ruhnau erste Ideen zur Umsetzung einer sogenannten „Luftarchitektur“ und erarbeitet ein Konzept für eine „Schule der Sensibilität“. Diese Ideen gehen zwar nicht über das Papier hinaus, aber im Juni halten Klein und Ruhnau Vorträge zu diesen Themen an der Sorbonne-Universität, die Titel: *Evolution de l'art vers l'immatériel* und *L'architecture de l'air*. Ebenfalls im Juni findet die Ausstellung *Bas-reliefs monochromes dans un forêt d'éponges* in der Galerie von Iris Clert statt. Die Galerie wird durch verschieden große Schwammskulpturen und –reliefs in eine Art Waldlandschaft verwandelt. Noch im gleichen Jahr verkauft Klein „Zonen malerischer immaterieller Sensibilität“, hierzu lässt er spezielle Quittungen drucken, die der Käufer der Zonen erhält und die er entweder behalten oder um die totale Immaterialisierung zu erhalten, verbrennen kann (s.a. 6.2.). Neben der Teilnahme an mehreren Gruppenausstellungen, stellt im Dezember die Eröffnung des Musiktheaters in Gelsenkirchen den Höhepunkt im Schaffen Kleins im Jahr 1959 dar. Seine großformatigen Schwammreliefs und monochromen Wandbilder bekommen überaus positive Kritiken.

Ein Jahr später, 1960, entstehen die ersten Monogolds, bis 1961 sollten ca. 40 dieser mit Blattgold bedeckten Tafelbilder entstehen. Eines der ersten wird zusammen mit einem Scheck für „Zonen malerischer immaterieller Sensibilität“ bei der Gruppenausstellung *Antagonismes* im Februar im Musée des Arts Décoratifs in Paris präsentiert. Ebenfalls in diesem Jahr findet die erste öffentliche Vorführung der *Anthropométries de l'époque bleue* in der Galerie Internationale d'Art Contemporain in Paris statt. Klein (im Smoking) lässt vor 100 geladenen Gästen drei nackte weibliche Modelle, zur „Symphonie Monoton Silence“, nach seinen Anweisungen sich mit blauer Farbe bestreichen und auf die Leinwand abdrücken. Im März entstehen die ersten „Kosmogonien“, die Klein durch verschiedene Spuren aus der Natur erzeugt, so setzt er beispielsweise seine blauen Bilder dem Regen und dem Wind aus, um die Spuren, die sie hinterlassen einzufangen.

¹¹ Pfeiffer, Ingrid/ Orthen, Carla: Biografie. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Cantz, 2004. S.219f.

Eines der wichtigsten Ereignisse in Kleins künstlerischer Laufbahn ist mit Sicherheit die Patentierung seines Malmaterials am 19. Mai, unter dem Namen „International Klein Blue“, kurz IKB. Im Oktober des gleichen Jahres gründet Klein zusammen mit Arman, Dufréne, Hains, Restany, Tinguely, Villeglé, Raysse und Spoerri die Gruppe der »Nouveaux Réalistes«. „Die Bezeichnung Nouveau Réalisme impliziert einen gemeinsamen Geist, jedoch keinen einheitlichen Stil.“¹². Neben der Ausstellung *Yves Klein le Monochrome* im Oktober/November in der Galerie Rive Droite von Jean Larcade in Paris, erfolgen mehrere Gruppenausstellungen und die Fotomontage „Sprung in die Leere“, bei der Klein von der Mauer eines Hauses zu springen scheint. Dieses Foto veröffentlicht Klein ebenfalls in diesem Jahr, am 27. November, in seinem Journal *Dimanche – Le journal d’un seul jour*, das er extra für einen Tag gedruckt hat und an sämtlichen Kiosken in Paris auslegen lässt.

Die erste Klein-Retrospektive mit dem Titel *Yves Klein. Monochrome und Feuer* in Deutschland erfolgt im Januar/Februar 1961 im Museum Haus Lange in Krefeld. Gezeigt werden etwa 54 Objekte, darunter Feuerskulpturen, Schwammskulpturen, Gemälde und ein weißer Raum („Immaterieller Raum“), die farblich systematisiert werden, so gibt es einen blauen, einen goldenen und einen pinkfarbenen Raum (s.a. 6.2.). Klein experimentiert in diesem Jahr mehrfach mit Feuer im Versuchszentrum des größten französischen Gasproduzenten „Gaz de France“ in der Näh von Paris, es entstehen zahlreiche Feuerbilder, Farbfeuerbilder und Feuer-Anthropometrien. Seine künstlerische Tätigkeit führt ihn auch aus Europa hinaus bis nach Amerika. Im April reist Klein mit Rotraut Uecker in die USA, es folgt die erste amerikanische Ausstellung mit dem Titel *Yves le Monochrome* in der Galerie von Leo Castelli in New York. In Amerika trifft Klein auf Barnett Newman, Ad Reinhardt, Marcel Duchamp und Andy Warhol. In Los Angeles stellt Klein ebenfalls unter dem Titel *Yves le Monochrome* aus, allerdings zeigt er hier neben den bereits in New York präsentierten IKB’s auch Schwammskulpturen, ein Schwammrelief, Obelisken und Anthropometrien. Im November dann stellt Klein erstmals planetarische Reliefs her, die die Oberfläche der Erde oder des Mars in monochromer Farbe zeigen. Diese planetarischen Reliefs stellt Klein bereits im November in der Ausstellung *Yves le Monochrome: Il nuovo realismo del colore* in der Galerie Apollinaire in Mailand aus.

¹² Pfeiffer, Ingrid/ Orthen, Carla: Biografie. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Cantz, 2004. S.223.

Am 21. Januar 1962 heiratet Klein Rotraut Uecker, zu den Klängen der „Symphonie Monoton Silence“ in der Kirche Saint-Nicolas-des-Champs in Paris. Klein trägt das Ornat der Ritter des Heiligen Sebastian und Rotraut eine IKB-farbene Krone unter ihrem Schleier. Klein beginnt mit Körperabgüssen seiner Freunde Arman, Raysse und Pascal, von denen jedoch nur der Armans vollendet wird.

Im März eröffnet die Ausstellung *Antagonismes: L'Objet* im Musée des Arts Décoratifs in Paris, bei der Klein Entwürfe und Skizzen seiner Luftarchitektur zeigt. Sein rastloses Schaffen hat gesundheitliche Spuren hinterlassen, am 12. Mai erleidet Klein seinen ersten Herzanfall, drei Tage später erfolgt der zweite und schließlich am 6. Juni stirbt er am dritten Infarkt. Zwei Monate nach seinem Tod, im August, wird sein Sohn Yves in Nizza geboren.

3. Werkübersicht

Monochromie

Ursprünglich hat Klein keinerlei künstlerische Ambitionen und so beginnt er 1950 eine Lehre bei dem Rahmenmacher Robert Savage in London. Hier entdeckt er seine Faszination für das reine Pigment und die Farbe. Klein fertigt seine ersten Monochrome an, kleine Kartonstreifen mit Gouache-Farben bemalt. Im gleichen Jahr zeigt er zum ersten Mal seine monochromen Bilder im Rahmen einer privaten Ausstellung in London. 1952 deklariert Klein die Monochromie zum grundlegenden Konzept seiner Kunst, es folgt eine weitere private Ausstellung in Tokio. 1954 eröffnet ebenfalls eine Privatausstellung in den Räumen des Judo-Verbandes in Madrid. Klein veröffentlicht zwei Serien von Monochromen: *Yves: Peintures* und *Haguenault: Peintures* (s.Abb.3. S.67). Zu ersterem hat Claude Pascal ein dreiseitiges Vorwort geschrieben, dass statt einem Text lediglich schwarze Linien aufweist. Ziel der Vermittlung ist hier, das Verständnis einer Malerei, die reine Farbe ist und für sich selbst stehen kann. Bei *Yves: Peintures* handelt es sich um zehn einfarbige rechteckige Farbtafeln aus Papier, die mit Maßangaben und Städtenamen versehen sind. Bei *Haguenault: Peintures* deutet Klein durch Verwendung des fiktiven Künstlernamens „Haguenault“ auf einen Künstler hin, dessen Identität jedoch nicht geklärt wird. „Diese beiden Ausgaben, in denen bereits Unterscheidungen zwischen Reproduktion und Kunstwerk, Zeichen und Bezeichnetem, Realität und Fiktion aufhebt, sind Yves Kleins erste öffentliche Geste.“¹³. 1955 entdeckt Klein zusammen mit dem Chemiker Adam „Rhodopas M60A“, eine schnell trocknende, giftige, farblose Substanz, die zusammen mit dem reinen Pigment zu dem von Klein gewünschten Ergebnis (matte, pulverige Oberfläche) führt und mit der Klein u.a. das monochrome Bild *Expression de l'univers de la couleur mine orange*(s.Abb.4. S.67) malt, mit dem er sich beim „Salon des Réalités Nouvelles“ bewirbt, Klein erhält eine Absage. Ungeachtet dieser Absage findet im gleichen Jahr die erste öffentliche Ausstellung seiner Monochrome

¹³ Pfeiffer, Ingrid/ Orthen, Carla: Biografie. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Cantz, 2004. S.217.

in den Räumen des Verlagshauses Editions Lacoste, Club des Solitaires in Paris statt.

Im Februar/März 1956 eröffnet die Ausstellung *Yves – Propositions monochromes* ebenfalls in Paris, in der Galerie von Colette Allendy. Hier zeigt Yves verschiedenfarbige und –formatige Monochrome. Ein Jahr später beginnt mit der Ausstellung *Yves Klein: Proposte monocrome/epoca blu* in der Galerie Apollinaire in Mailand Kleins sogenannte „Blaue Periode“. Hier präsentiert er elf monochrome Bilder des gleichen Formats und der gleichen Farbe, dem IKB, die zu unterschiedlichen Preisen verkauft werden. In diesem Jahr entwickelt er seine spezielle Farbe, das International Klein Blue (IKB), das nach einer genauen Rezeptur angefertigt wird und zu seinem Markenzeichen wird (s.Abb.6. S.69). Es folgt im Mai die Doppelausstellung *Yves Klein: Propositions monochromes* in der Galerie von Iris Clert und in der von Colette Allendy, beide in Paris. Diese Ausstellung wird im Juni in Deutschland bei Alfred Schmela (Düsseldorf) und im Juli in England in der Galerie One (London) gezeigt. Des weiteren beteiligt Klein sich an diversen Gruppenausstellungen, so z.B. bei *Antagonismes* 1960 in Paris oder *Les Nouveaux Réalistes* 1960 in Mailand. *Yves Klein, le Monochrome* eröffnet erstmals 1960 in der Galerie Rive Droite in Paris und wird anschließend in New York (1961), Los Angeles (1961) und Mailand (1961) gezeigt. Eine besonders wichtige Ausstellung und zugleich Kleins erste Retrospektive ist die Ausstellung *Yves Klein, Monochrome und Feuer*, 1961 im Museum Haus Lange in Krefeld, hier werden neben den blauen Monochromien auch Monogolds (s.Abb.7. S.69) und Monopinks (s.Abb.8. S.69) gezeigt. Gold und Pink sind neben Blau die wichtigsten Farben für Klein. Zu weiteren Erläuterungen, hinsichtlich der Bedeutung, Funktion und Wirkung der Monochrome s.a. 4. Monochromien.

Die Leere

Am 28. April 1958 eröffnet die Ausstellung *Le Vide* in der Galerie Iris Clert in Paris. Am Abend der Eröffnung sollte ursprünglich der Obelisk auf der Place de la Concorde in Paris blau angestrahlt werden, „als magisches Symbol sollte der Obelisk blau und schwerelos über dem nächtlichen Paris strahlen und gleichsam die

»Blaue Revolution« einleuchten.¹⁴ Obwohl bereits Beleuchtungsproben durchgeführt worden waren, wird die Genehmigung kurzfristig zurückgezogen. Die Fenster des Ausstellungsraumes wurden von außen in IKB gestrichen, den Eingang verhüllt ein großer blauer Vorhang, den zwei uniformierte republikanische Garden bewachen. „Klein bemerkt dazu: »Das ist notwendig für den offiziellen Charakter, den ich der Ausstellung verleihen will, und auch, weil mir das echte Prinzip der Republik gefällt, obwohl ich es unter heutigen Umständen für unvollständig halte.«¹⁵ Der Ausstellungsraum selbst, von seinem Mobiliar befreit, ist von Klein in einem weißen Lithopon-Pigment gestrichen: „Um die Atmosphäre dieser Galerie zu spezialisieren, ihre malerische Sensibilität im Rohzustand zu einem besonderen individuellen, autonomen und stabilen Klima zu machen, mußte ich sie weiß streichen, um alle Spuren früherer Ausstellungen zu beseitigen. Indem ich die Wände weiß streiche, möchte ich nicht nur den Ort säubern, sondern ihn durch diese Geste vor allem zu meinem gegenwärtigen Schaffensraum machen, kurz, zu meinem Atelier“¹⁶ (s. Abb.9. S.70). Die blauen Elemente, wie der Vorhang, das Fenster oder der blaue Cocktail, der zur Eröffnung gereicht wird und der den Urin der Besucher nachhaltig blau verfärbt, dienen zur Verdeutlichung Kleins Idee von einem Prozess oder einer Entwicklung von Blau über Weiß zum immaterialisierten Blau. Für Klein ist das Innere des Ausstellungsraumes, das weiß gestrichen ist, eine „blaue Aura: »Es war wirklich Blau, das Blau der blauen Tiefe des Raums.«¹⁷ Die 3500 Einladungskarten zur Ausstellung, von Klein und Iris Clert entworfen und mit einem Text von Restany versehen, weisen ebenfalls zur Verdeutlichung seiner Idee des Übergangs von Blau zu Weiß zum immaterialisierten Blau, eine IKB-farbene Briefmarke auf, der Text ist ebenfalls blau auf weißem Grund. Diese Karten besitzen einen Wert von 1500 Francs, das heißt, jeder, der keine Einladung hat und die Ausstellung besuchen möchte, muss ein Eintrittsgeld in Höhe von 1500 Francs zahlen. Tatsächlich kommen mehr als 3000 Besucher und die Ausstellung ist in aller Munde, die Kritiken hingegen sind zweigeteilt, viele Besucher und Journalisten sehen die Ausstellung als Farce, aber etliche wiederum halten sie für genial, Albert Camus beispielsweise hinterlässt eine Notiz mit folgendem Text: „Avec le vide, les pleins pouvoirs“ (Mit der Leere im Vollbesitz

¹⁴ Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.31.

¹⁵ Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.136.

¹⁶ ebd. S.135.

¹⁷ ebd. S.136.

der Kräfte)¹⁸. Für Klein bildet diese Ausstellung, die er als Beginn der *Epoque Pneumatique* bezeichnet, einen Höhe- und Wendepunkt in seinem Leben und seinem philosophischen Denken. „Da war zuerst die Farbe in ihrer Vielfalt, es folgte die Konzentration auf die Farbe Blau und als weiterer logischer Schritt das Konzept der »Leere«. Dabei handelt es sich nicht um das Vakuum eines luftleeren Raumes, sondern um eine Qualität des freien unsichtbaren Energieraumes.“¹⁹.

Das Gelsenkirchener Musiktheater

Von 1957 bis 1959 arbeitet Klein an zwei sehr großen Schwammreliefs (5x10m) und zwei riesigen monochromen Wandbildern (7x20m) für das Foyer und die Garderobe des Musiktheaters in Gelsenkirchen (s. Abb. 10. S. 70). Neben Klein sind auch Norbert Kricke, Paul Dierkes, Robert Adams und Jean Tinguely an der Ausgestaltung des Theaters beteiligt. Klein leistet schwere Überredungsarbeit, um die Theaterkommission von einer weißen Ausgestaltung abzubringen und stattdessen von seiner blauen Farbwahl zu überzeugen: „Die blaue Farbe ist wohl die einzige, die in Frage kommt, glauben Sie mir. Außerdem dürfte Ihnen die zugleich komplexe und vollständige Einheit des Ganzen, die sie in meiner Zeichnung erkennen können, dasselbe Gefühl der Kontinuität im umgebenden Raum geben, das ich gehabt habe, als ich 1956 in Mailand und Paris mit dieser Idee in meine Blaue Periode eintrat [sic].“²⁰. Mit Hilfe der Architektin Bernadette Allain, fertigt Klein Skizzen und Modelle für sein Projekt an. Um eine lebhaftere Gestaltung zu erzeugen, plant er zwei der vier Wandbilder als Schwammreliefs, die beiden anderen weisen, anders als die bisherigen glatten monochromen Tafelbilder, zur Vermeidung von Monotonie bei so großen Gemälden, wellenförmige Strukturen auf. Obwohl Klein immer wieder mit finanziellen Schwierigkeiten kämpft und ständig von Paris nach Gelsenkirchen pendelt, verfolgt er sein Projekt mit vollem Enthusiasmus: »Es ist historisch, davon bin ich überzeugt ... Ich platze vor Freude über dieses phantastische Projekt. Die Foyers werden die Foyers des Jahrhunderts! So etwas hat es noch nicht gegeben.«²¹. Am 15. Dezember 1959 wird das Musiktheater

¹⁸ Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.139.

¹⁹ Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.34.

²⁰ Zit. n. Stich a.a.O. S.114.

²¹ ebd. S.115.

eingeweiht, es wird ein voller Erfolg, zahlreiche positive Presseberichte erwähnen besonders Kleins Beitrag.

Wie ernst Klein das Projekt in Gelsenkirchen, das zugleich sein einziger öffentlicher Auftrag ist, nimmt, kann man an seiner folgenden Aussage erkennen: „Das Gelsenkirchener Theater ist das wichtigste Projekt meines Lebens.“²². (s.a. 6.1.).

Luftarchitektur und Schule der Sensibilität

Aus der vorherigen Zusammenarbeit mit Werner Ruhнау am Gelsenkirchener Musiktheater entwickelt Klein Pläne für Luftarchitekturen, hierbei handelt es sich um klimatisierte Lebensräume, die den Menschen die Möglichkeit geben, relativ frei unter Luftdächern zu leben, die den Regen abhalten, mit Hilfe von Feuerwänden zu heizen und mit Wasserwänden zu kühlen (s.Abb.11. S.70). Daneben entsteht der Entwurf eines Konzeptes für eine Schule der Sensibilität. Dieses Konzept soll als Weiterführung der Bauhausideen fungieren und es soll „im »Zusammenschluss von Kunst, Religion und Wissenschaft« eine neue Form einer »immateriellen Architektur« und allgemeinen künstlerischen und sozialen Freiheit gelehrt werden“²³. Unterrichten sollen neben Klein (Malerei), Tinguely (Plastik), Fontana und Piene (Malerei), Ruhнау und Frei Otto (Architektur), John Cage u.a. (Theater), außerdem soll Fotografie, Kritik, Geschichte, Wirtschaft, Religion, Presse, Film, Politik, Philosophie, Physik, Biochemie und Militär gelehrt werden. Hinsichtlich der Luftarchitektur entstehen beispielsweise Entwürfe für den Vorplatz des Gelsenkirchener Musiktheaters, für einen öffentlichen Platz und Wassersäulen bzw. –fontänen, die jedoch nicht umgesetzt werden. Im Juni 1959 halten Klein und Ruhнау trotzdem Vorträge über eine *Luftarchitektur* und *Die Entwicklung der Kunst zum Immateriellen*. Mit dem Architekten Claude Parent arbeitet Klein ebenfalls an Luftarchitekturen, sie konzentrieren sich besonders auf die Klimatisierung eines Wohngebiets. Statt Möbel gibt es Luftströme, die die Körper massieren und entspannen sollen. Die Versorgungsbereiche (Küche, Badezimmer) sind

²² Zit. n. Pfeiffer, Ingrid: Yves Klein: Stationen in Deutschland. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Cantz, 2004. S.76.

²³ Pfeiffer, Ingrid/ Orthen, Carla: Biografie. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Cantz, 2004. S.220.

unterirdisch, das Dach besteht ebenfalls aus Luftströmen und Feuer- und Wasserfontänen klimatisieren den Wohnbereich.

„Mit der Idee der Luftarchitektur vereinbart Klein die Sehnsucht nach der Rückkehr ins Paradies mit einem optimistischen Fortschrittsglauben an die modernisierte, technisierte Welt.“²⁴

Schwammreliefs und –skulpturen

Bei seiner Arbeit an den Monochromien entdeckt Klein den Schwamm, bisher nur zum Auftragen der Farbe benutzt, setzt er ihn nun als Bildbestandteil ein. Es entstehen Schwammreliefs (s.Abb.12. S.71)., die in vergrößerter Form beispielsweise im Gelsenkirchener Musiktheater umgesetzt werden, sowie Schwammskulpturen (s.Abb.13. S.71). Die Schwämme werden in zunächst in giftiges Polyesterharz und anschließend in IKB getaucht, so bleibt die Haltbarkeit und Leuchtkraft der Schwämme dauerhaft bestehen. Im Juni 1959 eröffnet die Ausstellung *Bas-reliefs monochromes dans un forêt d'éponges* in der Galerie Iris Clert in Paris. Klein verwandelt die Galerie in eine üppige Waldlandschaft mit Hilfe verschieden großer Schwammskulpturen und –reliefs. „Schwämme dienten ihm als Hilfsmittel zum Auftragen der Farbe, waren plastische Form, Naturelement, Sinnbild für eine Unterwasserwelt, und sie transportierten in idealer Weise die leuchtende blaue Farbe. Darüber hinaus bedeuteten sie ihm aber noch mehr, denn ihre enorme Saugfähigkeit und Leuchtkraft standen für die »Imprägnierung« des Betrachters mit Farbe und mit »Sensibilität«²⁵, dabei handelt es sich um nicht leicht nachvollziehbares Konzept Kleins zur Kunstrezeption, nachdem sich die Grenzen zwischen dem Betrachter und dem Objekt regelrecht auflösen sollen. Zwischen 1959 und 1961 entstehen zahlreiche Schwammreliefs in Blau und Pink (z.B. RE 26, ca. 1960, s.Abb.14. S.71), sowie wie wenige goldene (z.B. RE 33, Die vergoldeten Kugeln, ca. 1960, s.Abb.15. S.72). (s.a. 6.1.).

²⁴ Zit. n. Pfeiffer, Ingrid/Orthen, Carla: Biografie. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Cantz, 2004. S.221.

²⁵ Zit. n. Pfeiffer a.a.O. S.76.

Anthropometrien

Im Juni 1958 entstehen die ersten Anthropometrien in der Wohnung von Kleins Freund Robert Godet. Ein nacktes weibliches Modell, mit blauer Farbe bestrichen, kriecht über ein auf dem Boden liegendes Papier und verteilt so die Farbe. Hier geht es um die Schaffung eines Monochroms, bei den später folgenden Anthropometrien sollen dagegen Abdrücke von ruhenden und bewegten Körpern entstehen. Erst eineinhalb Jahre später, im März 1960, findet die erste öffentliche Vorführung dieser anthropometrischen Abdrücke statt. In die Pariser Galerie Internationale d'Art Contemporain von Maurice d'Arquian werden 100 ausgewählte Gäste in Abendkleidung eingeladen. Zu den Klängen der Symphonie Monotone dirigiert Klein, selbst im Smoking, drei nackte Frauen, sich mit IKB zu bestreichen und nach seinen Anweisungen auf dem am Boden liegenden Papier und der Leinwand abzudrücken bzw. sich gegenseitig darüber zu ziehen (s. Abb. 16. S. 72). Die Reaktionen dieser vierzig minütigen Vorstellung sind immens, viele der Besucher oder diejenigen, die davon gehört haben, sind entweder amüsiert oder schockiert und Kleins Ruf eines skandalösen oder verrückten Künstlers wird dadurch nur noch verstärkt. Es geht ihm bei diesen Anthropometrien nicht um Körperstudien oder –abbilder, er sieht die Modelle als »lebende Pinsel«, mit ihnen kann er seine Bilder erschaffen, ohne sich selbst mit der Farbe zu beschmutzen. Nach dieser Vorführung entstehen zahlreiche Anthropometrien, etliche durch diese anfängliche Methode, einige, die sogenannten „Negativabdrücke“, aber auch durch das Besprühen der Modelle auf Papier und schließlich noch die „Schweißtücher“, Körperabdrücke auf präparierten Seidentüchern, gelegentlich werden auch die verschiedenen Methoden kombiniert (z.B. *People Begin To Fly* 1961, s. Abb. 17. S. 72). (s.a. 6.1.). Vor allem durch die Anthropometrien macht sich Klein einen Namen als Wegbereiter oder zumindest Vertreter der Aktionskunst der 60er und 70er Jahre. Laut Decker hat die Aktionskunst folgendes Anliegen: „Es kommt ihr nicht auf die Produktion eines Werkes an, sondern auf die befreiende Wirkung einer Aktion. Diese kann spontan sein oder den Charakter der Ausführung einer gestellten Aufgabe annehmen; sie kann als *Performance*... stattfinden, aber auch unabhängig von der sozialen Unterscheidung von Performer und Publikum, als *Happening*..., doch auch unabhängig von der Idee, die Zuschauer zu am Geschehen Beteiligten zu machen.

Entscheidend ist, daß die Aktion nicht als bloße Reaktion auf etwas verstanden sein will, sondern auf sich selbst verweist.²⁶ Und doch entstehen bei Klein am Ende jeder anthropometrischen Inszenierung Bilder, die sogenannten Anthropometrien, hier liegt also der Unterschied der Nouveaux Réalistes zu anderen Aktionskünstlern. Restany formuliert es so: „Die Aktion war `Arbeit`, ihr Resultat ein `Werk`. Im Gegensatz zum Happening erschöpfte sich eine Aktion der Neuen Realisten nicht im Laufe der Veranstaltung. Am Ende des Schauspiels blieb immer eine greifbare Spur zurück.“²⁷

Feuerbilder und –skulpturen

Bei seiner Ausstellung *Yves Klein: Monochrome und Feuer* 1961 im Museum Haus Lange in Krefeld, präsentiert Klein erstmals seine Feuerbilder und –fontänen. Das allererste Feuerbild (*Blaues Feuerbild einer Minute*) bzw. die Vorstufe seiner eigentlichen Feuerbilder hatte er jedoch schon 1957 bei seiner Doppelausstellung in Paris (Clert/Allendy) gezeigt, es handelte sich um ein blaues Brett mit aufgesetzten bengalischen Feuerkörpern, das er abbrannte, hierzu sagte er: „Das Blau triumphierte strahlend wie das Feuerwerk, das ich bei der Eröffnung gab.“²⁸ Bei der Ausstellung in Krefeld zeigt er neben einer Feuerfontäne und einer Feuerwand, die in einer spektakulären Aktion am Eröffnungsabend entzündet werden, auch Feuerbilder, die aus starkem Karton bestehen, der in die Flammen gehalten wurde und somit Brandspuren aufweist. Hin und wieder mischt er auch Wasser dazu, weibliche nasse Modelle drücken ihre Körper auf den Karton, der anschließend dem Feuer ausgesetzt wird. Mit Hilfe des Centre d’Essais du Gaz de France kreiert Klein etwa dreißig Feuerbilder und Feuerfarbbilder (in seiner Farbtrias Blau/Gold/Pink), die er durch einen riesigen Flammenwerfer auf präpariertem Spezialkarton erzeugt (s.Abb.18. S.73). Nach Wember sind es jedoch die „blauen Rosen der Feuerwände“ und die „hochaufleuchtenden Flammen der Feuerfontänen“, die Kleins Idee am „reinsten“ entsprechen, Klein selbst formuliert es so: „Das Feuer bezaubert mich,

²⁶ Decker, Edith: Von der Aktionskunst zur Videokunst. Die Ausweitung des Werkbegriffs. In: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.), Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 11, S.14. Zit. n. Burrichter, Rita: Kunstvermittlung: Eine praktisch-theologische Auseinandersetzung mit moderner Kunst: Yves Klein und Dorothee v. Windheim. Münster: LIT, 1998. S.202.

²⁷ Restany, Pierre: Yves Klein/Pierre Restany. München : Schirmer-Mosel, 1982. S.173.

²⁸ Zit. n. Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969. S.37.

denn es stellt für mich das Andenken an die Natur dar. Das Feuer kann sich widersprechen, es ist also ein universales Prinzip des Ausdrucks. Es bedeutet Gerechtigkeit und Gewaltsamkeit, Milde und Folter, es ist eine menschlich soziale Erscheinung im wilden und reinen Zustand.“²⁹ .

Nach der Krefelder Ausstellung, die einen Höhepunkt in Kleins Karriere bildet, kreiert Klein insgesamt mehr als 150 Feuerbilder (s.Abb.19. S.73). Neben der Farbtrias der Monochrome, sind die Feuerbilder das zentrale Thema von Kleins letzter Schaffensphase.

Kosmogonien

Die frühesten Kosmogonien oder Spuren der Natur sind diejenigen, die im März 1960 am Fluss Loup in Cagnes-sur-Mer entstehen. Klein besprüht Pflanzen mit Farben und erzeugt so Negativabdrücke auf dem Papier, er bemalt Blätter, Schilf und Grasbüschel blau, manchmal auch rot oder gelb oder nimmt Abdrücke von der Vegetation des Wassers, des Schlammes und des am Flussufer befindlichen Moos. Gelegentlich kombiniert Klein die Pflanzenabdrücke auch mit denen von Menschen oder er erzeugt Abdrücke des Wetters, hierzu färbt er Papiere mit Pigmentpulver und setzt diese dann eine zeitlang dem Regen und dem Wind aus (s.Abb.20. S.73). Eine der spektakulärsten Kosmogonien dieser Art ist wohl die, die Klein auf der Fahrt von Paris nach Nizza anfertigt: „Ich legte die mit Farbe bestrichene Leinwand auf das Dach meines weißen Citroëns. Als ich mit 100 Stundenkilometer über die Nationalstraße fuhr, ließen Hitze, Kälte, Licht, Wind und Regen meine Leinwand frühzeitig altern. Mindestens 30 oder 40 Tage wurden auf einen Tag reduziert. Das einzig Störende an diesem Projekt war, daß ich mich während der gesamten Fahrt nicht von meinem Gemälde lösen konnte.“³⁰ . Ebenso wie bei den Anthropometrien vermeidet Klein auch hier den direkten Eingriff durch den Künstler, also durch sich selbst, sein Anliegen ist: „die Direkteinwirkung der Natur schafft die Bilder“³¹ . Die Epoche der Kosmogonien umfasst eine relativ kurze Spanne in Kleins künstlerischem Werk.

²⁹ Zit. n. Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969. S.37.

³⁰ Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.201.

³¹ Wember a.a.O. S.18.

Theater der Leere/Sprung in die Leere

Im Rahmen des Festival d'Art d'Avant-Garde im November 1960 präsentiert Klein neben seinen Monochromien und einer Installation sein *Theâtre du vide*, die Manifestation der Immaterialität. „Für die Dauer eines Tages wurde das Leben zum Theater. Ort der Handlung sollten nicht nur die Straßen und Wohnungen in Paris sein, sondern »auch die Dörfer, die Wüste, die Berge, der Himmel selbst und das gesamte Universum, warum nicht?«³². Hierfür produziert er die Zeitung eines einzigen Tages, in Anlehnung an die Pariser Sonntagszeitung *Journal du Dimanche* nennt er sie „Dimanche“ (s.Abb.21. S.74). Diese Zeitung wird am 27. November an verschiedene Kioske in Paris verteilt und zum Kauf angeboten. Sie enthält Texte und Abbildungen über Kleins Theorien zu Farbe, Leere, Raum und Immaterialität. Auf der Titelseite ist die Fotografie „Sprung in die Leere“ abgebildet, die Klein im Anzug zeigt, wie er vom Mauersims eines Hauses in den Raum springt (s.Abb.22. S.74). Das Szenario spielt sich in einer unauffälligen, aber trotzdem bedeutungsvollen Wohngegend, nämlich in dem Vorort Fontenay-aux-Roses, wo er 1931 mit seinen Eltern gewohnt hatte, ab, außer Klein ist nur ein Radfahrer im Bildhintergrund zu sehen. Die Überschrift des Fotos lautet: „Un homme dans l'espace!“ und darunter steht: „Le peintre de l'espace se jette dans le vide!“³³. Neben diesem Foto mit dem Radfahrer gibt es noch eine andere Version ohne Radfahrer, woran sich die Methode der Fotomontage erkennen lässt. Nach diesem Sprung in die Leere, beschließt Klein spontan mit dem Judosport aufzuhören. Um 11 Uhr des 27. Novembers hält Klein eine Pressekonferenz in der Galerie Rive Droite ab, bei der er seine Zeitung verteilt und sein Projekt der Öffentlichkeit präsentiert. Sein Wunsch, ganz Paris zu seinem Theater zu machen, scheint sich an diesem Tag erfüllt zu haben, die Menschen, die ahnungslos diese Zeitung kaufen, in dem Glauben, die normale Sonntagszeitung zu bekommen, sind die „Schauspieler; ihr Leben am Sonntagmorgen ist ihr Schauspiel, allerdings, gelenkt und aktualisiert durch Yves' Zeitung und seine Handlung.“³⁴.

³² Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.209.

³³ ebd. S.217.

³⁴ Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969. S.21.

Symphonie Monotone; Zonen malerischer Sensibilität; Planetarische Reliefs;
Portrait-Reliefs und Skulpturen

1947 komponiert Klein bereits seine Symphonie Monotone, die aus einem Ton und anschließend anhaltender Stille besteht. Diese Symphonie „gilt gewissermaßen als Ouvertüre zu seiner künstlerischen Laufbahn“³⁵. In den Jahren zwischen 1947 und 1961 wird sie immer wieder aufgeführt, so beispielsweise (wie bereits erwähnt) im Rahmen der ersten Anthropometrie-Vorführung im März 1960 in der Galerie Internationale d’Art Contemporain des Grafen von Arquian. Zur Erläuterung seiner Monochromien und seiner Symphonie Monotone, erzählt Klein gern die Geschichte des persischen Flötenspielers, der eines Tages beginnt, nur einen einzigen, langgezogenen anhaltenden Ton zu spielen. Das macht er ca. 20 Jahre lang, bis seine Frau irgendwann bemerkt, dass andere Flötenspieler mehrere Töne und ganze Melodien spielen würden und dass doch sehr viel abwechslungsreicher sei. Ihr Mann aber entgegnet, dass es nicht sein Fehler sei, wenn er die Note schon gefunden hätte, nach der die anderen Flötenspieler immer noch suchen.

1959 entwickelt Klein seine „Rituellen Regeln für die Überlassung von immateriellen Zonen anschaulicher Sensibilität“³⁶ und lässt hierzu entsprechende Quittungen, Bankschecks ähnlich, drucken. Um eine Zone immaterielle malerische Sensibilität zu bekommen, muss man Barrengold an Klein entrichten, der daraufhin einen Scheck ausstellt. Um aber die totale innere Sensibilität zu erlangen, ist es unerlässlich, den Scheck unter Zeugen, meist eines Museumsdirektors, Kunstkritikers oder Kunsthändlers, zu verbrennen und die Hälfte des Goldes in einen Fluss oder ins Meer zu werfen, die andere Hälfte behält Klein, der „Besitzer und Vermittler der Sensibilität“³⁷ (s. Abb.23. S.74). Charlet beschreibt diesen Vorgang so: „Die Zerstörung der Quittung durch Feuer gewährleistet die Reinheit des Akts. Der Erwerb wird Durchdringung. Das Objekt immaterialisiert sich.“³⁸. Von den eigens für diese Aktion hergestellten Scheckbüchern sind fünf mit neun Belegen ausgeführter Verkäufe erhalten, jedes Buch enthält zehn, Serie Null 30 nummerierte Vordrucke. Die Serien Nr. 1, 2, 4, 7, 0 für jeweils 20, 40, 160, 1280 Gramm Gold und für eine unbestimmte Menge bei der Nr. 0 sind erhalten. Der Text

³⁵ Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.12.

³⁶ Zit. n. Charlet, Nicholas: Yves Klein. München: Prestel, 2000. S. 93.

³⁷ Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969. S.39f.

³⁸ Zit. n. Charlet a.a.O. S. 93.

beinhaltet die Menge an Gold, die für eine Zone immaterieller malerischer Sensibilität bezahlt wurde, den Ort, das Datum und die Unterschrift, sowie die Bemerkung, dass die erworbene Zone vom Eigentümer nur für den doppelten Wert des ersten Ankaufs weiterverkauft werden kann, außerdem verliert der Überträger seine eigene Sensibilität³⁹. „Kleins Quittungen sind somit Belege zur Verifizierung der Existenz eines unsichtbaren Kunstwerks, die beweisen, dass ein formeller Verkauf dieses Kunstwerks abgewickelt worden ist.“⁴⁰.

Im Herbst 1961 beginnt Klein mit seinen Planetarischen Reliefs, hierzu kauft er in Paris geophysikalische Reliefkarten von allen Gegenden Frankreichs beziehungsweise später verschiedener Länder und auch Planeten. Zunächst färbt er die Landkarten nur ein, so z.B. eine Karte der Region um Grenoble, bevor er dann seine Technik ändert und Gipsabdrücke der Karten anfertigt, die er dann mittels einer Spritzpistole blau einfärbt oder teilweise auch weiß belässt, ein Beispiel ist das *Planetarische Relief RP 18*, es zeigt einen Abdruck von ganz Frankreich. Neben den weißen und blaugefärbten Abdrücken diverser Länder, kreiert Klein zwei Reliefs der Mond- und Marsoberfläche, die er in Anlehnung an deren Feuerglut pink einfärbt (s.Abb.24. S.75). „Obwohl die Formen der Landstriche, Länder und geologischen Formationen noch zu erkennen sind, schafft die monochromatische Farbe eine Gleichheit und eine Universalität, die nationale Grenzen und geographische Trennungen aufhebt. Die Farbatmosphäre wird damit zu einer Kraft, die alles überall durchdringt.“⁴¹. Auch mit den planetarischen Reliefs strebt Klein die totale Imprägnierung mit Sensibilität, diesmal der Welt und des Alls, an. Die Aussage des Kosmonauten Jury Gagarin nach seiner Rückkehr aus dem All, „die Erde habe eine wundervolle blaue Farbe“, erfreut Klein und er schreibt an Arman, „dass die Imprägnierung der Erde vollzogen sei und Gagarin seine Vernissage im All besucht habe“⁴². Klein präsentiert seine planetarischen Reliefs als Schwerpunkt beziehungsweise „Hauptattraktion“⁴³ bei seiner Einzelausstellung im November 1961 in der Galleria Apollinaire in Mailand.

³⁹ Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969. S.39.

⁴⁰ Pfeiffer, Ingrid/ Orthen, Carla: Biografie. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Cantz, 2004. S.221.

⁴¹ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.242f.

⁴² ebd. S.242f.

⁴³ Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.85.

Anfang 1962 folgen dann die menschlichen Gipsabdrücke, als Modelle dienen ihm hier seine Freunde Claude Pascal, Arman und Martial Raysse. Diese Abdrücke werden anschließend blau gefärbt und vor vergoldete Tafeln montiert, er selbst hingegen sollte als vergoldeter Bronzeabguss vor blauem Hintergrund dargestellt und somit zum strahlenden Mittelpunkt werden (s. Abb. 25. S. 75). Ziel seiner Bemühungen war es, alle Mitglieder der Gruppe der Nouveaux Réalistes, aber auch Freunde und Bekannte (s. Pascal), die der Gruppe nicht angehörten, auf diese Weise kollektiv zu porträtieren. Die Abdrücke sollten in Kombination mit seiner Luftarchitektur zur Gestaltung eines „Garten Eden“⁴⁴ auf der Erde beitragen: „In erhabener Ausstrahlung wollte er als Zeichen einer kommenden menschlichen Kultur von sich selbst und seinen Künstlerfreunden Körperabgüsse machen. Als lebensgroße Originalabdrucke in frontaler Ansicht sollten sie gestaltet werden, mit leicht gedrehtem Kopf, statischer Haltung und ruhenden Armen mit zusammengeballten Fäusten, nackt bis zu den Schenkeln, also wieder ohne sichtbare Basis.“⁴⁵ Bevor Klein sein Werk vollenden kann stirbt er und so wird nur der Abdruck von Arman tatsächlich fertiggestellt.

Neben den Portrait-Reliefs, fertigt Klein zu dieser Zeit auch andere blaue Skulpturen an. Verkleinerte Kopien der Venus von Milo (s. Abb. 26. S. 75), der Nike von Samothrake und des Sterbenden Sklaven von Michelangelo beispielsweise, werden mit IKB besprüht. „Klein [...] unterzieht die Meisterwerke einem >Blautest< [...] und bringt die latente Sensibilität ihrer Körperlichkeit mit einem enthüllenden Blau zum Vorschein.“⁴⁶

⁴⁴ Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S. 85.

⁴⁵ ebd. S. 85.

⁴⁶ Charlet, Nicholas: Yves Klein. München: Prestel, 2000. S. 230.

4. Monochromien

Die Entdeckung der Monochromie erfolgt für Klein zum ersten Mal bei seiner Arbeit in der Rahmenwerkstatt von Robert Savage in London, 1950. Er fertigt verschiedenfarbige Gouachen auf kleinen weißen Kartonstreifen an. Er zeigt sie Pascal und sagt begeistert: „Ich habe es gefunden.“⁴⁷. Mit diesen Monochromen grenzt Klein sich von den figurativen Bildern seines Vaters und den lyrisch abstrakten Gemälden seiner Mutter deutlich ab. Die reine und totale Freiheit sollen seine Monochrome darstellen, sie sollen die Sinne und Gefühle des Betrachters erreichen beziehungsweise wecken, ausgelöst durch die reine Farbe. „Für mich besteht die Kunst des Malens darin, Freiheit zu schaffen. Die Seele empfinden ohne zu erklären...das ist es, was mich zur Monochromie geführt hat.“⁴⁸. „Er sieht die Monochromie als das Ergebnis, das ihn vom konventionellen Staffeleibild befreit hat, beziehungsweise als »ein offenes Fenster zur Freiheit, als die Möglichkeit, im unermesslichen Sein der Farbe aufzugehen“⁴⁹. Das erste Monochrom, das öffentlich ausgestellt werden soll, ist ein orangefarbenes mit dem Titel *Expression du Monde de la Couleur Mine Orange* (s.Abb.4. S.68), es wird zuerst vom Salon des Réalités Nouvelles angenommen, dann jedoch zurückgewiesen, mit dem Hinweis, Klein möge doch wenigstens eine zweite Farbe oder eine Linie, einen Punkt oder etwas ähnliches hinzufügen. Klein bleibt konsequent, er lässt das Bild im Originalzustand und wird sich durch die Absage des Salons der Bedeutung seiner Monochromie nur noch bewusster. „Er möchte die Farbe wie sie ist, das Bild wie es ist, er möchte wahrhaft frei sein, »durch die Farbe im Raum aufgehen«. Bei zwei Farben auf einem Bild beginnt für ihn in der Malerei das Schauspiel, das er ablehnt. »Es entspinnt sich ein Kampf, ein beständiges Schauspiel im Bereich des Psychologischen und Emotionellen.«⁵⁰. Nach Wember ist der Begriff des »Schauspiels« folgendermaßen zu verstehen: Durch Linien oder Farben entbrennt ein Streit zwischen zwei Positionen, der Betrachter muss sich entscheiden, welche Seite er einnimmt und gibt somit seine Freiheit auf. Nach traditioneller Sehweise muss der Betrachter nun bei seiner Entscheidung bleiben, um zu beweisen, dass er sich für die richtige Seite

⁴⁷ Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.23.

⁴⁸ Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969. S. 11.

⁴⁹ ebd. S.9.

⁵⁰ ebd. S.11.

entschieden hat.⁵¹ Klein möchte, dass der Betrachter die Rolle des aufmerksamen Beobachters und nicht die des Schauspielers einnimmt.

Kleins Einzelausstellung *Yves: Propositions monochromes* 1956 in der Galerie von Colette Allendy ist ein außergewöhnliches Ereignis, dem öffentlichen Publikum werden etwa zehn verschiedenfarbige und –formatige Monochrome präsentiert. Die Reaktionen sind sehr unterschiedlich, den meisten Besuchern ist unbegreiflich, wieso sich Klein nur auf monochrome Farbfelder festlegt. Yves sagt dazu: „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.“⁵² Für Klein sind seine Bilder keine materiellen Gegenstände, sondern lebendige Wesen, „die Farbe ist ein leuchtendes Feld, keine flächige Form. Für ihn war Farbe das reale und abstrakte Medium des Raumes, die Sensibilität des dimensionslosen Raums, die den Menschen und seine Umgebung durchdringt.“⁵³ Er will nicht, dass seine Bilder mit den dekorativ anmutenden architektonischen Malereien der Bauhauskünstler verglichen werden, er beabsichtigt, dass der Betrachter jedes Bild und jede Farbe getrennt sehen soll und nicht im Vergleich zu anderen Gemälden und Farben. Zur Verstärkung dieses Wunsches rundet Klein die Ecken seiner Bilder ab und montiert sie mit einigem Abstand von der Wand, um den Anschein des Schwebens zu erwecken. Da das von Klein beabsichtigte Ziel, der Betrachter solle jedes Bild als Individuum sehen, seiner Meinung nach nicht erreicht wurde, entschließt er sich bei der nächsten Ausstellung noch einen Schritt weiterzugehen und nur Gemälde einer Farbe zu zeigen. 1957 dann eröffnet die Ausstellung *Yves Klein: Proposte monocrome/epoca blu* in der Galerie Apollinaire in Mailand, bei der Klein elf blaue Monochrome des gleichen Formats präsentiert. Zur Unterstreichung der Individualität der einzelnen Gemälde versieht er jedes mit einem anderen Preis. Hier geht es Klein vor allem um Beobachtung und Wahrnehmung, „diese Bilder sollten eine Form des Sehens fördern, die über das Lesbare, über äußere, sichtbare Aspekte einer malerischen Präsenz hinausgeht“⁵⁴.

⁵¹ Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969. S.11.

⁵² Banai, Nait: Vom Mythos der Objektivität zur Ordnung des Raums: Yves Kleins Abenteuer in die Leere. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Cantz, 2004. S.18.

⁵³ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S. 66.

⁵⁴ ebd. S.85.

Klein ist überzeugt, dass sein Ziel diesmal erreicht wurde und die Betrachter jedes Bild für sich angeschaut haben und die Verschiedenheit der einzelnen Gemälde wahrgenommen haben.

Monochrome Farbflächen als Bilder zu präsentieren war keine neue Erfindung, Alexander Rodtschenko hatte bereits 1921 monochrome Farbflächen als Bild gezeigt (z.B. „Schwarz auf Schwarz“), Kleins Novum besteht in der immer wiederkehrenden Einzeldarstellung ein und derselben Farbe, dem Ultramarin. Jenes spezielle pulverige, matte Blau, das er 1956 mit dem Chemiker Adam entwickelt hat und 1960 durch ein Patent schützen ließ, und das nach einem genauen Rezept, zur Erhaltung des Pigmentcharakters und der Leuchtkraft angemischt wird, wird zu seinem Markenzeichen, so ist es nicht verwunderlich, dass es den Namen „IKB – International Klein Blue“ trägt. „Durch die sanfte Anziehungskraft der Farbe, die matt und ohne Lichtreflexion das Bildmaterial durchdringt, entsteht im Auge eine Art Doppelbelichtung, die von Yves Klein im allgemeinen als »malerische Sensibilisierung, poetische Energie oder reine Energie« bezeichnet wurde.“⁵⁵. Nach Charlet ist Klein der Überzeugung, dass das IKB „die Kraft besitzt, das Undefinierbare zu enthüllen“⁵⁶. Um jegliche persönliche „Handschrift“ zu vermeiden, trägt Klein das IKB mit der Rolle auf: „Bei der technischen Realisierung der Monochrome mit Hilfe der Rolle ging es nicht um ein mechanisches Verfahren, sondern darum, durch die Anonymität dieses Instruments »Distanz« zu schaffen. Meine persönliche Psychologie kann das Gemälde nicht durchdringen, wenn ich mit der Rolle arbeite, nur der Farbwert selbst strahlt in reiner und klarer Qualität.“⁵⁷. Bei besonders großen Monochromen, wie beispielsweise im Musiktheater Gelsenkirchen (s.a. 3. und 6.1.; s.Abb.27. S.76), entwickelt Klein Strukturen wie Falten, Vertiefungen und Erhebungen innerhalb der monochromen Farbflächen, zur Vermeidung von Monotonie und Eintönigkeit.

Im Mai 1957 findet die Doppelausstellung *Yves Klein: Propositions monochromes* in den Galerien von Colette Allendy und Iris Clert in Paris statt. Sie bildet den Höhepunkt der Monochromie und den Auftakt der „Blauen Epoche“. Bei Iris Clert zeigt Klein seine monochromen, IKB-farbenen Tafelbilder, während er in der Galerie von Colette Allendy verschiedene Objekte in IKB präsentiert (Schwammreliefs und –skulpturen, Obelisken, etc.). Auf der Einladungskarte zur

⁵⁵ Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.15.

⁵⁶ Charlet, Nicholas: Yves Klein. München: Prestel, 2000. S. 66.

⁵⁷ Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.68.

Doppelausstellung hat Klein ein Miniatur-Monochrom in Form einer Briefmarke aufgeklebt, „Klein leistet sich den Luxus eines monochromen Selbstporträts. So tritt er in den Kreis unsterblicher Künstler ein.“⁵⁸ (s.Abb.28. S.76). Nach dieser Ausstellung weitet sich die „Blaue Epoche“ auch auf Deutschland und England aus. Ungeachtet der Tatsache, dass Malewitsch bereits 1913 „Das Schwarze Quadrat“, ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund und damit ein Monochrom, geschaffen hat (s.Abb.29. S.76), sieht Klein sich als Erfinder der Monochromie (s.a. 7.). Und gerade weil Klein sich als Erfinder der Monochromie und damit als Befreier der Farbe von der Zeichnung sieht, ist es um so verständlicher, dass er „einen Exklusivanspruch auf dieses Genre erhebt und sich durch den Beinamen »Yves le Monochrome« zu dessen Apostel macht“⁵⁹.

⁵⁸ Charlet, Nicholas: Yves Klein. München: Prestel, 2000. S.74.

⁵⁹ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.77.

5. Farben – allgemein

Grasgrün, Himbeerrosa, Himmelblau, Kastanienbraun, Kirschrot, Meergrün, Rabenschwarz, Rauchgrau, Schweinchenrosa, Schweinchenrosa, Taubenblau.

„Gegen die Reize der Farben, welche über die ganze sichtbare Natur ausgebreitet sind, werden nur wenige Menschen unempfindlich bleiben“, so schreibt Goethe⁶⁰. Eine Welt ohne Farben wäre unvorstellbar, „sie ordnet und steuert durch die Wirkung der Farben ihre Bedeutung für den Menschen“⁶¹, erwähnt sei z.B. die Farbfestlegung im Straßenverkehr, Rot steht für Anhalten und Grün für Fahren bzw. Laufen, diese Farben sind willkürlich gewählt, aber in ihrer Funktion ganz klar festgelegt und haben dadurch im Laufe der Zeit eine autonome Signalwirkung entwickelt, man stelle sich das Chaos vor, würde man die Farben in ihren Rollen tauschen. Ein anderes Beispiel sind die geschlechtsspezifischen Farben Rosa – für Mädchen- und Blau –für Jungen-, über ihren historischen Kontext und ihre Bedeutung mehr in 5.1. und 5.2. Wie Goethe schon 1791 so treffend formulierte: „Gewisse Farben sind gewissen Geschöpfen eigen, und jede Veränderung der äußerlichen Erscheinung läßt auf eine innere wesentliche Veränderung schließen“⁶². Die Farben sind in ihrer Erscheinung so unterschiedlich und zahlreich wie ihre symbolischen, psychologischen und historischen Bedeutungen, vier von ihnen sollen im folgenden etwas genauer untersucht werden: Blau, Gold, Pink/Rosa und Weiß.

5.1. Blau

Aquamarinblau, Azurblau, Babyblau, Cyanblau, Enzianblau, Graublau, Grünblau, Himmelblau, Indigoblau, Jeansblau, Kobaltblau, Königsblau, Meerblau, Mittelblau, Nachtblau, Pastellblau, Petrolblau, Pflaumenblau, Preußischblau, Saphirblau, Schwarzblau, Taubenblau, Türkisblau, Ultramarin, Veilchenblau, Wasserblau, Wolkenblau.

⁶⁰ Matthaei, Rupprecht: Goethe zur Farbe und Farbenlehre. Weimar: 1955. S.6.

⁶¹ Braem, Harald: Die Macht der Farben. München: Wirtschaftsverlag Langen Müller/Herbig, 5.Auflage 2003, S.19.

⁶² Matthaei a.a.O. S.8.

Die Palette der verschiedenen Blautöne ist unendlich. Die Unendlichkeit selbst ist eine der Eigenschaften, die dem Blau zugeordnet wird, ebenso wie der Begriff der Ferne und der Weite⁶³. In Farbkompositionen erscheint Blaugemaltes immer am entferntesten und auch andere Farbtöne werden bläulich, je weiter sie sich entfernen. Aufgrund unserer Empfindung stellen wir Luft und Wasser meist in blau dar, obwohl sie doch nicht wirklich blau sind, nach Heller entsteht somit in unserer Erfahrung das Blau aus dem Transparenten⁶⁴. Auch Goethe hat schon 1791, in seiner Theorie der Farbenlehre, dieses Phänomen beschrieben: „Indem wir den Himmel blau sehen, schreiben wir der Luft eine blaue Eigenschaft zu und nehmen an, daß wir diese alsdann erst gewahr werden, wann wir eine große Luftmasse vor uns haben. Wir erklären auch die Farbe der Berge auf diese Weise, ob wir gleich bei näherer Aufmerksamkeit leicht bemerken, daß wir mit dieser Erklärung nicht auslangen:[...].“⁶⁵. Weitere Eigenschaften, die dem Blau zugeschrieben werden, sind im positiven: Harmonie, Entspannung, Freundlichkeit, Phantasie, Ruhe, Stille, Treue, Vertrauen und Zuverlässigkeit. Aber auch negative Attribute werden dem Blau zugeordnet, so z.B.: Kälte, Gefühllosigkeit, Stolz und Härte⁶⁶. An diesen wenigen Beispielen wird bereits der ambivalente Charakter dieser Farbe deutlich, sie kann sowohl Licht wie auch Dunkelheit symbolisieren, positiv wie auch negativ besetzt sein.

Blau in seiner Eigenschaft als Symbolfarbe des Himmels, verbindet diesen mit der Erde und wird somit zu einer der Farben der Religion und des Göttlichen. „Blau verbindet Himmel und Erde, Nähe und Ferne, Göttliches und Menschliches in einem grandiosen Bogenschwung“⁶⁷. Schon im alten Ägypten war Blau die Farbe der Götter, die Grabkammern der Könige wurden blau gestrichen und die Grabbeigaben waren zumeist blaue Schmuckstücke. Der indische Gott Krishna erscheint ebenfalls meist in blau. Der Buddha Vairocana des tibetischen Buddhismus weist ebenso häufig eine blaue Farbe auf. Und der Mantel der Gottesmutter Maria schließlich, wird im Christentum traditionell in blau dargestellt und unterstreicht damit ihre wesentlichen Eigenschaften, nämlich Ruhe und Innerlichkeit, Treue und Tradition⁶⁸.

⁶³ Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989. S.23f.

⁶⁴ ebd. S.23f.

⁶⁵ Matthaei, Rupprecht: Goethe zur Farbe und Farbenlehre. Weimar: 1955. S.8.

⁶⁶ Heller a.a.O. S.27

⁶⁷ Gercke, Hans: Das Wunderbare und das Nichts. Eine Einführung. In: Gercke, Hans (Hg.): Blau. Farbe der Ferne. Ausstellungskatalog Heidelberg: Wunderhorn, 1990. S.18.

⁶⁸ Braem, Harald: Die Macht der Farben. München: 5.Auflage 2003. S.58.

Nach Heller ist Blau als Farbe des Göttlichen, die Farbe der Ewigkeit und somit die Farbe der Wahrheit⁶⁹.

Nach alter Tradition ist Blau eigentlich die Farbe des Weiblichen, wie es sich im blauen Mantel der Maria wiederfindet, während Rot/Rosa ursprünglich die Farbe des Männlichen ist. Erst 1920 hat sich dieser Brauch geändert und Blau zur männlichen und Rot bzw. Rosa zur weiblichen Symbolfarbe gemacht (s.a. 5.3. Pink/Rosa). Als Farbe der Männlichkeit nach moderner Ansicht gehören zur Farbe Blau die männlichen und geistigen Tugenden, wie z.B. Mut, Leistung, Sportlichkeit, Selbständigkeit, Klugheit, Wissenschaft und Genauigkeit. Rot dagegen übernimmt den Part des Körperlichen⁷⁰. Oder wie Heimendahl es formuliert: „Unter allen bunten Farben übt Blau den geringsten sinnlichen, aber den stärksten geistigen Farbreiz aus.“⁷¹ Einen wesentlichen Beitrag zum Wandel der Symbolik des Blaus trug die Entwicklung der Kleiderfärberei bei. Indigo, bereits im Altertum bekannt, war der wichtigste Farbstoff in den früheren Jahrhunderten, er löste die Waidfärberei ab, die überwiegend in Europa und speziell in Deutschland ausgeübt wurde. Der indische Farbstoff ist dreißigmal ergiebiger als der Waid und wesentlich farbintensiver. Indigo wurde zum „König der Farbstoffe“⁷². Adolf Baeyer gelang 1868 zum ersten Mal die künstliche Herstellung des Indigo, das zu dieser Zeit teurer als Gold war und für das er erst 1883 die Strukturformel entdeckte. 1897 schließlich brachte die BASF künstliches Indigo auf den Markt, das in der Produktion sogar billiger war, als das natürliche. Die Farbe der Adligen und des Klerus („Kardinalsrot“) war im Mittelalter Rot, Blau war die Farbe des einfachen Volkes, aber nur dunkles, schmutziges Blau, das leuchtende oder strahlende Blau war die Farbe der französischen Könige, daher der Name Königsblau, und des Hofstaates. Erst durch die günstige Produktion des Indigo, wurde das leuchtende Blau zur Farbe der einfachen Kleidung für das einfache Volk, so z.B. wurde Blau zur Farbe der Einheitskleidung in China nach der chinesischen Revolution. Indigo wurde weltweit zur Farbe der Arbeitskleidung. Bezogen auf den Wandel der geschlechtssymbolischen Farben kann man also sagen, dass Blau zur Farbe der Arbeiter und der Soldaten wurde, schon immer gab es blaue Uniformen, und diese in der Regel männlich waren, den Frauen blieb demnach als Kontrastfarbe das

⁶⁹ Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989. S.38.

⁷⁰ ebd. S.29.

⁷¹ Heimendahl, Eckart: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt. Berlin: 1961. S.205.

⁷² Heller a.a.O. S.33.

körperliche, emotionale Rot bzw. das zarte Rosa. Neben dem Indigo bildet der Halbedelstein Lapislazuli den wichtigsten Grundblauton, zermahlen und mit Bindemitteln versetzt, wird er zur kostbarsten aller Malerfarben, dem Ultramarin. *Ultra marin* bedeutet *von jenseits des Meeres* und bezieht sich auf die Herkunft des Lapislazuli, der aus Persien und dem Hindukusch stammt. Der Lapislazuli wurde mit Gold aufgewogen; zu Ultramarin verarbeitet, steigerte sich sein Wert sogar noch mehr. Seit 1834 wird Ultramarin synthetisch hergestellt und selbst den Lapislazuli kann man künstlich erzeugen. Im frühen Mittelalter war Ultramarin die Farbe des „ranghöchsten Heiligen“ und somit kommen wir wieder auf die Gottesmutter Maria zurück, deren Gewand oft in ultramarin gemalt ist⁷³.

Blau ist ein volkstümliches Symbol für Treue, man denke nur an die blauen Blumen mit den passenden Namen *Veilchen, Männertreu und Vergissmeinnicht*. Die „blaue Blume“ ist Symbol der Dichtung der Romantik, der Protagonist in Novalis' 1802 erschienen Romanfragment „Heinrich von Ofterdingen“ träumt von einer blauen Blume, die stellvertretend für die Sehnsucht und die Liebe steht.

Der blaue Saphir ist der Edelstein, der Treue symbolisiert. Und ein englischer Hochzeitsbrauch besagt, dass die Braut zur Hochzeit etwas Altes, etwas Neues, etwas Geliehenes und etwas Blaues, also Treues tragen muss.

Nach Braem symbolisiert Blau überhaupt oft das Wunderbare, das Märchenhafte, das Rätselhafte, den Traum und die Meditation⁷⁴.

Die Vielseitigkeit und Symbolträchtigkeit dieser Farbe erklären nicht nur, warum Blau die Lieblingsfarbe der Mehrheit der Menschen ist, sondern machen sie auch zu einer der interessantesten, geheimnisumwittertsten und erstaunlichsten Farben, die es gibt.

5.2. Gold

Goldblond, Gelbgold, Goldgelb, Grüngold, Rotgold, Weißgold.

Streng genommen ist Gold keine Farbe, es ist zwar mit Gelb verwandt, aber es ist eigentlich nur eine Lichtwirkung, ein Glanz oder nach Riedel „ein milder, weicher

⁷³ Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989. S.37.

⁷⁴ Braem, Harald: Die Macht der Farben. München: 5.Auflage 2003. S.69.

Schimmer⁷⁵. Hieran lässt sich auch die Beziehung der Farbe Gold zur Sonne erkennen, „nach alter Vorstellung wächst das Gold aus den Strahlen der Sonne. Gold ist himmlisches Feuer, das auf die Erde fiel“⁷⁶. Diese Beziehung oder der Zusammenhang zwischen dem Gold und der Sonne bzw. dem Sonnengott, ist bei den Azteken und den Inka, den Ägyptern, den griechischen Gottheiten und im Christentum nachzuweisen. So trägt der Sonnengott Apollo goldene Attribute, der Heroldstab des Götterboten Merkur ist ebenfalls golden und Christus wird im goldenen Strahlenkranz dargestellt. Gold wurde als Sonnenfarbe das Symbol des Himmels. Gold symbolisiert den höchsten Wert, verbunden mit Weisheit und Liebe⁷⁷.

Die Farbe Gold ersetzt und symbolisiert das gleichnamige Edelmetall, dessen Reinheit es so kostbar macht. Gold bezeichnet das Besondere, das Einzigartige und das Wertvolle. Gold ist immer auch Geld und somit Macht. Früher waren die Gulden aus gold und das alte Wort für golden ist „gülden“, ebenso erinnert die Währung „Krone“ an das Gold der Königskronen⁷⁸. Gold ist die Farbe des Luxus’ und des Genusses, gleichzeitig auch des Stolzes und der Eitelkeit. Wer beispielsweise viel Goldschmuck trägt, signalisiert damit, sich für jemand besonderes zu halten und demonstriert den eigenen Wohlstand.

Aufgrund seiner Unvergänglichkeit, kann dieses Metall nur durch sogenanntes „Königswasser“ (Gemisch aus konzentrierter Salzsäure und konzentrierter Salpetersäure) zerstört werden, wird es zur Farbe der Beständigkeit und der Ewigkeit, man denke z.B. an die Goldene Hochzeit. Trotz seines materiellen Charakters symbolisiert es Werte wie Treue und Freundschaft. Zudem werden Attribute wie das Ideale, die Vollkommenheit, das Glück und das Gute dem Gold zugeschrieben. So beschreibt der „Goldene Schnitt“ in der Kunst das ideale Verhältnis zwischen Breite und Höhe, eine „goldene Epoche“ beschreibt entweder die ideale Zukunft oder Vergangenheit und die Helden/Heldinnen der Märchen weisen oft starke Beziehungen zum Gold auf (Goldene Kugel im „Froschkönig“, „Goldmarie und Pechmarie“ usw.)⁷⁹. Das häufige Auftreten von Gold in Märchen lässt sich vielleicht auch darauf zurückführen, dass dem Gold magische und

⁷⁵ Riedel, Ingrid: Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart: Kreuz, 1999. S. 233.

⁷⁶ Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989. S.187.

⁷⁷ Riedel a.a.O. S.242.

⁷⁸ Heller a.a.O. S.183.

⁷⁹ ebd. S.190.

heilsame Kräfte zugeschrieben wurden. Man glaubte, pulverisiertes Gold würde gegen „gelbe Krankheiten“ wie etwa Gelbsucht helfen⁸⁰. Das wird heute durchaus noch im übertragenen Sinn verstanden: In der Medizin ist der sogenannte „Goldstandard“ das Optimum der Behandlung.

In der Malerei, speziell der christlichen Malerei, wurde Gold (Blattgold) vor allem im frühen Mittelalter verwendet, der Maler des Aachener Ottonen-Kodex, Liuthar, hat die Methode des Goldgrundes bekannt gemacht. Nach Riedel besagt der Goldgrund, „dass die Geschehnisse allein vor dem Horizont des Ewigen gesehen sein wollen, dass sie nicht wichtig sind in ihrem historischen Kolorit“⁸¹.

Mit der Entdeckung der Perspektive um 1500 wurde dieses raumlose Verfahren abgelöst, mit Ausnahme der russischen Ikonenmalerei, die dieses Verfahren beibehalten hat. Nach diesen symbolischen und psychologischen Erklärungen, bleibt noch der Aspekt des historisch-materiellen Hintergrundes zu klären, also die Frage, woher das Gold überhaupt kommt. Gold kommt weltweit vor, Goldbergwerke gab es bei den Ägyptern schon vor siebentausend Jahren, die Inkas sahen eine Verbindung zwischen dem Gold und „Mutter Erde“, es hatte für sie keinen materiellen Wert, die Spanier fielen schließlich bei ihnen ein und raubten ihr Gold, in Mitteleuropa war Böhmen vom 12. bis zum 15. Jahrhundert das goldreichste Land. Nach und nach wurden immer mehr Goldlager gefunden und auch aus dem Sand der Flüsse wurde Gold gewaschen, in Europa war der Rhein der goldreichste. Laut Heller gibt es drei Herkunftsmöglichkeiten für Gold: 1. Berggold. In Bergwerken werden sogenannte „Nuggets“ (Goldbrocken) gefunden, Berggold ist das ursprünglichste Gold. 2. Wasch- oder Seifengold, Gold aus Flüssen. Und 3. Scheidegold, chemisch gewonnenes Gold. Man unterscheidet grundsätzlich nach „gediegenem“ und „geläutertem“ Gold. Gediegenes Gold enthält immer Silber und Spuren anderer Metalle, wie z.B. Kupfer, Platin oder Eisen, geläutertes Gold hingegen ist gereinigtes Gold, und doch ist es niemals hundertprozentig rein. Für ein Gramm geläutertes Gold müssen 100 bis 150 Kilo Gestein zermahlen werden⁸². Bei der Schmuckherstellung werden immer zusätzliche Metalle beigemischt, da reines Gold, das schwerste aller Metalle ist, aber viel zu weich, eignet es sich so nicht zur Verarbeitung. Die verschiedenen Goldtöne bei Schmuckstücken hängen von den

⁸⁰ Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989. S.195.

⁸¹ Riedel, Ingrid: Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart: Kreuz, 1999. S.246.

⁸² Heller a.a.O. S.182.

jeweils beigemischten Metallen ab, Gelbgold beispielsweise wird mit Silber und Kupfer legiert, Rotgold hingegen nur mit Kupfer, usw.

Und obwohl Gold ein Naturprodukt ist, mit dem Wertvolles und Teures assoziiert wird, kann es doch zu einem Bedeutungswandel kommen, da es im alltäglichen Leben zu etwas Künstlichem und Unnatürlichem werden kann. In der Werbung kann es z.B. zur Symbolfarbe des Gewöhnlichen, ja sogar des Spießigen und Billigen werden. Das Verpackungsdesign bedient sich im Besonderen des Goldes, mitunter wird billiger, wertloser Inhalt mit goldfarbener Verpackung veredelt⁸³.

Gold ist also auch eine Farbe mit ambivalenter Bedeutung, so wie Blau und überhaupt die meisten Farben, einerseits verkörpert es den Inbegriff des Wertvollen, Himmlischen und der Vollkommenheit und andererseits ist es in der heutigen Zeit, durch Medien wie Werbung, zur Farbe der Angeberei und des Billigen, teilweise auch Kitschigen geworden. Oder wie Frieling es so treffend formuliert: „Gold ist Geld – der göttliche Wert ist irdisch geworden.“⁸⁴.

5.3. Pink/Rosa

Altrosa, Babyrosa, Bonbonrosa, Flamingorosa, Fuchsia, Lachsrosa, Magenta, Muschelrosa, Pastellrosa, Perlmutterrosa, Pfirsichrosa, Pink, Pompadourrosa, Rosé, Schweinchenrosa.

Pink oder Rosa, nach neuerer Tradition die Farbe des Weiblichen, Rosa ist ein weiblicher Vorname und weibliche Babys werden oft rosa gekleidet, männliche dagegen blau. Historisch betrachtet ist diese Vorgehensweise relativ neu, erst seit 1920 besteht diese Konvention. Ursprünglich ist Rot und davon abgeleitet auch Rosa die männliche Farbe, die Farbe der Mädchen war die Marienfarbe, das Hellblau. Das Jesuskind trägt daher auf vielen Gemälden rosarote Gewänder. Eigentlich war sowohl rosarote, wie auch blaue Kleidung geschlechts- und altersneutral. Durch die Verwendung im christlichen Sinn wurde Rot bzw. Rosa zur Jungenfarbe und Blau bzw. Hellblau zur Mädchenfarbe. In der Zeit des Rokoko, also im achtzehnten

⁸³ Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989. S.196.

⁸⁴ Frieling, Heinrich: Das Gesetz der Farbe. Göttingen: Musterschmidt-Verlag, 1968. S.158.

Jahrhundert, wurde die Kombination von Rosa und Hellblau populär, wegweisend war hier Madame Pompadour, eigens für sie wurde das „Pompadourrosa“ kreiert, es handelt sich hierbei um ein dunkles Rosa, mit Spuren von Blau, Gelb und Schwarz. Rosa wurde von Männern und Frauen getragen, aber traditionell war es eher eine männliche Farbe. In dieser Zeit wurde Rosa auch zur liturgischen Farbe, Adlige spendeten ihre alten Kleider der Kirche, die jedoch zunächst keine Verwendung für rosafarbene Kleidung hatte, da die kirchlichen Farben Weiß, Rot, Grün, Schwarz und Violett waren, sie änderten diesen Umstand und erklärten 1729 Rosa zur liturgischen Farbe⁸⁵.

Vor 1920 wurden Babys ausschließlich weiß gekleidet, sowohl männliche, wie auch weibliche. In den 20er Jahren wurden dann ungiftige und kochfeste Farben für Babykleidung hergestellt, die somit farbig wurde. Das bis dahin männliche Rosa wurde zur weiblichen Farbe umgewandelt. Nach dem Ersten Weltkrieg wurden farbige Uniformen zugunsten der Tarnfarben abgeschafft und auch in der „zivilen Herrenmode waren Farben verpönt“⁸⁶. Bei den Frauen wurden die Kleider ebenfalls weniger farbenfroh, 1910 wurde die Korsage abgeschafft und eine eigene Kindermode entwickelt, die Kinder waren vorher wie kleine Erwachsene angezogen worden. Sie trugen nun Matrosenanzüge und –kleider in Blau-Weiß. Blau wandelte seine symbolische bzw. religiöse Bedeutung von der Marienfarbe zur Marinefarbe und die Arbeiter der Industrie trugen überwiegend indigoblaue Arbeitsanzüge (siehe auch 5.1. Blau). Kleine Jungs wurden demzufolge in der Farbe der Arbeitswelt, also blau gekleidet und den Mädchen blieb als Kontrastfarbe das Rosa.

Dieser Wandel erscheint auch im Hinblick auf die symbolischen bzw. psychologischen Bedeutungen dieser Farbe nicht so abwegig, so steht Rosa doch vor allem für Zärtlichkeit, Unschuld und Anmut, alles Attribute die überwiegend dem Weiblichen zugeschrieben werden, aber auch Jugend, Gesundheit und Frische werden mit dieser Farbe assoziiert. „Rosa ist die Farbe des jungen Lebens“⁸⁷, vor allem in Kombination mit der Farbe Grün. Aber auch Aspekte des Überirdischen, Unerreichbaren und Traumhaften lassen sich dem Rosa zuordnen⁸⁸.

⁸⁵ Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989. S.123.

⁸⁶ ebd. S.117.

⁸⁷ Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989. S.119.

⁸⁸ Frieling, Heinrich: Mensch und Farbe. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1972. S.89.

Neben dieser positiven Eigenschaften, muss allerdings auch erwähnt werden, dass Rosa im Dritten Reich zur Diskriminierungsfarbe für homosexuelle Männer wurde. Alle homosexuellen Häftlinge mussten den sogenannten „Rosa Winkel“ tragen, ein Abzeichen, das sie offiziell brandmarkte.

Im gewöhnlichen Lichtspektrum kommt das Rosa gar nicht vor, erst wenn man Violett mit Rot mischt, erhält man ein Purpurrosa, das Goethe als „Pfirsichblüt“ bezeichnete. Rosa ist nach Frieling eine „lichtgeborene“ und keine irdische Farbe⁸⁹. Rosa ist, wie fast alle Farbtöne, eine Farbe mit ambivalenten Bedeutungsinhalten, zum einen symbolisiert sie Eigenschaften oder Wertvorstellungen wie die der Unschuld, der Anmut und der Zärtlichkeit und zum anderen kann sie als Symbolfarbe des Kitschigen und des Geschmacklosen fungieren. Erwähnt seien hier z.B. die „Barbie“, die grundsätzlich mit Rosa und Pink assoziiert wird und eine übertrieben perfekte Weiblichkeit verkörpert oder Möbel und Lampen, beispielsweise pinkfarbene Plastikhirschgeweihe oder auch pinkfarbene Kronleuchter aus Kunststoff, die an die Zeit des Rokoko erinnern und Aspekte wie Reichtum und Wohlstand ironisieren. Rosa/Pink weist hier einige Parallelen zur Farbe Gold auf, die ebenfalls diesen ambivalenten Bedeutungscharakter aufweist.

5.4. Weiß

Alabasterweiß, Cremeweiß, Deckweiß, Emailweiß, Kalkweiß, Kreideweiß, Marmorweiß, Mehlweiß, Perlweiß, Porzellanweiß, Schlohweiß, Schneeweiß, Titanweiß, Zahnweiß.

Aus physikalischer Sicht ist Weiß keine Farbe, sondern die Summe aller Farben des Lichts. Da Weiß aber nicht farblos ist und wir es sehen können, wir ihm Gefühle und Eigenschaften zuordnen können, zählt Weiß trotzdem zu den Farben. Weiß wird meist nur mit positiven Dingen in Verbindung gebracht und gilt somit als „Farbe der Vollkommenheit“⁹⁰. Besonders im Zusammenhang mit Schwarz offenbart sich das Ideale und Vollkommene des Weiß, „Weiß gegen Schwarz, das ist der Kampf des

⁸⁹ ebd. S.86.

⁹⁰ Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989. S.147.

Guten gegen das Böse, [...] der Tag gegen die Nacht, Gott gegen den Teufel.“⁹¹. Weiß symbolisiert den Anfang, das Neue und die Ewigkeit, so wird Christus als Auferstandener immer weiß gekleidet dargestellt und die weiße Lotusblüte der Buddhisten steht ebenfalls als Symbol der Auferstehung. Weiß als Farbe der „Wahrheit, Ehrlichkeit, Eindeutigkeit, Genauigkeit, Wissenschaft und Klugheit“⁹² ist auch die Farbe der Bejahung und Schwarz die der Verneinung. „Weiß in Kombination mit Blau ist die Farbe aller wissenschaftlichen Tugenden.“⁹³. Weiß ist die Farbe des Göttlichen bzw. der Götter, so zeigt sich beispielsweise Zeus der Europa als weißer Stier und Leda als weißer Schwan. Das weiße Lamm im Christentum symbolisiert Christus, weiße Rinder stellen in Indien die Verkörperung des Lichts dar, usw. Weiß wandelte sich von der Farbe der Götter zur Farbe der Priester, seit dem Altertum ist Weiß die Hauptfarbe der Priesterkleidung. Die Priester tragen im katholischen Gottesdienst ein weißes Untergewand und an hohen Feiertagen (Weihnachten, Ostern, Marienfeste) auch ein weißes Obergewand. Weiß ist im liturgischen Sinne eine Farbe höchster Festtage, ebenso wie die der Heiligen und des Sakraments. Weiß ist ebenso die Farbe der Unschuld, so symbolisieren weiße Blumen im Christentum die unbefleckte Empfängnis Marias und das bereits erwähnte Symboltier Christi, das weiße Lamm, gilt als Opfertier zur Buße menschlicher Schuld.

Weiß, die Farbe des Schnees und des Winters, verkörpert Reinheit, Sauberkeit, Klarheit und Kälte. „Alles, was hygienisch sein soll, ist weiß“⁹⁴, Berufe in der Lebensmittelbranche erfordern weiße Arbeitskleidung (Bäcker, Metzger, etc.), ebenso wie die des Kranken- und Pflegesektors, Ärzte und Krankenpfleger tragen weiße Kittel, die sterile Umgebung eines Krankenhauses ist überwiegend in Weiß gehalten. In Werbespots für Waschmittel und Bleichmacher wird die Wäsche immer strahlend weiß präsentiert, um auch hier die Reinheit und Sauberkeit zu unterstreichen. Trotz der positiven Eigenschaften dieser Farbe, fühlt man sich in einem absolut weißen Raum nicht wohl, „das reine Weiß blendet uns, überstrahlt alles und macht uns müde.“⁹⁵, als Raumfarbe wird Weiß daher, um mehr Wärme und Behaglichkeit zu erreichen, meist mit Umbra oder Gelb gebrochen.

⁹¹ Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989. S.147.

⁹² ebd. S.150.

⁹³ ebd. S.150.

⁹⁴ ebd. S.148.

⁹⁵ Frieling, Heinrich: Mensch und Farbe. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1972. S. 134.

Weiß als Farbe des Einfachen und der Bescheidenheit ist in Asien die traditionelle Trauerfarbe, Weiß steht hier für die Auflösung des Körpers, die Seele aber geht ins Nirwana, um dann in einem neuen Körper wiedergeboren zu werden. Im frühen Christentum, das ähnliche Elemente wie die des Buddhismus aufweist, beispielsweise der Glaube an die Wiederauferstehung und das ewige Leben, trugen die Trauernden ebenfalls Weiß, die Frauen vieler Gegenden trugen große weiße Tücher, die den Kopf und Oberkörper bedeckten und Königinnen und Fürstinnen trauerten, aufgrund ihres Status, ganz in Weiß. Schwarz war die Trauerfarbe der gewöhnlichen Menschen, erst Ludwig XII. von Frankreich machte Schwarz zur allgemeingültigen Trauerkleidung. Tote werden traditionell in Weiß, der Farbe der Auferstehung, gekleidet, die Blumen und Kerzen sind ebenfalls weiß. Geister und Gespenster sind bzw. erscheinen ebenfalls weiß, so hat das Haus Hohenzollern beispielsweise eine „>Weiße Frau<, eine Urahnin der Fürstenfamilie, die Ehemann und Kind ermordet haben soll und Sündern der Familie den Tod ankündigt“⁹⁶. Nach der Französischen Revolution war die Modefarbe der Damen in ganz Europa Weiß, sie trugen das sogenannte „Chemisekleid, ein Kleid ohne Taille, ohne Ärmel, unter dem Busen gerafft, über dem Busen nur noch Dekolleté. [...] Sie waren durchsichtig, aus hauchdünnem Musselin oder Batist. Das Chemisekleid sah aus wie ein Nachthemd.“⁹⁷. Nach der künstlich wirkenden Mode des Rokoko, war die Forderung des Bürgertums „Zurück zur Natur“⁹⁸. Nicht mehr die äußeren, sondern die inneren Werte, die geistige Größe sollte mit den recht einfachen Kleidern demonstriert werden. Die Damen des 18. Jahrhunderts, der Epoche des Klassizismus, trugen Weiß und die Herren Schwarz. Nicht nur die Kleidung dieser Zeit war klassisch-griechisch, auch die Bauwerke folgten dem Stil des idealisierten antiken Griechenlands, dem Land der Demokratie und waren ausschließlich weiß gehalten. Aufgrund des dünnen Musselinstoffes der Kleider, starben viele Frauen an Lungenentzündung, auch „Musselinkrankheit“⁹⁹ genannt. Der griechische Kleiderstil war zwar nur von kurzer Dauer, aber die Farbe Weiß blieb jahrzehntelang die eleganteste Damenmodefarbe. Weiß, als Farbe der Festlichkeit und Eleganz, ist die traditionelle Farbe des Brautkleides. Allerdings wird diese Tradition erst seit dem 19. Jahrhundert gepflegt,

⁹⁶ Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989. S.151.

⁹⁷ ebd. S.152.

⁹⁸ ebd. S.152.

⁹⁹ ebd. S.153.

vorher gab es keine richtige Brautmode, keine speziellen Farben oder Stile, die Bräute trugen einfach ihr bestes Kleid oder Tracht. Hochzeiten waren keine romantische Angelegenheit, man gab sich zu Hause in seinen besten Kleidern das Eheversprechen, von Wichtigkeit waren lediglich die juristischen Vereinbarungen (Erbansprüche, etc.). Erst mit dem Konzil von Trient (1545-1563) wurde vereinbart, dass jede Hochzeit vor dem jeweiligen Ortspfarrer und zwei Zeugen besiegelt werden müsse. Königin Victoria war die erste Frau, die der heutigen Mode entsprechend mit weißem Kleid und Schleier heiratete, 1840 ehelichte sie Prinz Albert von Sachsen-Gotha.

Weiß ist das Weibliche, das Sanfte und das Zarte, man denke nur an die Mädchennamen Bianca und Blanche¹⁰⁰. In der chinesischen Farbsymbolik verkörpert Weiß das weibliche Prinzip Yin. Weiß ist die hellste und die leichteste Farbe, Sommerkleidung beispielsweise ist eher hell, sie reflektiert die Sonnenstrahlen und wirkt dadurch kühlend, im Gegensatz zu Winterkleidung, die dunkel ist und die Sonnenstrahlen zu Wärmeszwecken absorbiert.

Weiß ist auch die Farbe der Kapitulation, der Auflösung und der Flucht. Hier sei an die weiße Fahne erinnert, die zeigt, dass man zu Verhandlungen bereit ist und den Frieden wünscht. Im Bereich der politischen Bewegungen symbolisiert Weiß die Farbe der absoluten Monarchie.

Weiß steht auch für Moderne, Sachlichkeit und Funktionalität. „In den siebziger Jahren etablierten sich die Farben Schwarz und Weiß als Lieblingsfarben der Designer. Farbe ohne Funktion wurde eliminiert. [...] weiße Rohfaser wurde zum Einheitslook.“¹⁰¹.

Weiß symbolisiert Leere, Einsamkeit und Unbekanntes. „Durch das Fehlen einer besonderen Eigenschaft schafft es den Eindruck von Leere und Unendlichkeit. Weiß hat auf unsere Seele die Wirkung absoluten Schweigens, aber eines Schweigens voller lebendiger Möglichkeiten.“¹⁰².

¹⁰⁰ Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989. S.157.

¹⁰¹ ebd. S.157f.

¹⁰² Favre und November zit. n. Braem, Harald: Die Macht der Farben. München: Wirtschaftsverlag Langen Müller/Herbig, 5.Auflage 2003. S.169.

6. Bedeutung und Wirkung der Farben bei Klein

„Ich glaube, daß man in der Zukunft beginnen wird, Bilder nur noch in einer einzigen Farbe zu malen und nichts anderem als Farbe...“¹⁰³, so schrieb Yves Klein Ende der vierziger Jahre in seinem Tagebuch. Klein möchte die tiefsitzende Vorstellung, dass Farbe immer nur die Eigenschaft eines Gegenstandes und somit ein „sekundäres Phänomen“¹⁰⁴ sei, widerlegen und konfrontiert den Betrachter in den meisten seiner Werke mit einer einzigen, immer wiederkehrenden Farbe, dem Ultramarin. Es geht ihm „nicht mehr darum, Farbe zu sehen, sondern sie »wahrzunehmen«“¹⁰⁵, Farbe soll zur primären Erfahrung werden, das heißt, nicht die Form oder ein gegenständlicher Inhalt, sondern die Farbe soll wahrgenommen oder erfahren werden. „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.“¹⁰⁶ Klein personifiziert die Farbe, in dem er sagt: „Für mich ist jede Nuance einer Farbe gewissermaßen ein Individuum, ein Wesen von derselben Art wie die Grundfarbe, aber mit einem Charakter und einer persönlichen, klar erkennbaren Seele.“¹⁰⁷ Klein vergleicht traditionelle Gemälde mit dem „Fenster einer Zelle, dessen Linien, Konturen, Formen und Kompositionen Barrieren errichten“¹⁰⁸, er hält die Auffassung, dass traditionelle Gemälde Fenster zur Welt sein können, für falsch, sie werden eingeengt und begrenzt durch Linien und Formen. Seine Monochromien hingegen, sind seiner Meinung nach gitterlose Fenster, offene, grenzenlose Bilder, deren Ziel darin besteht, alle Sinne anzusprechen und bis in die Gefühlswelt des Betrachters vorzudringen. „Körper, Geist und Vorstellungskraft sollten unter Einbeziehung aller Sinne befreit

¹⁰³ Zit. n. Weitemeier, Hanna: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.9.

¹⁰⁴ Bockemühl, Michael: Brennendes Blau. In: Bockemühl, Michael/Hesse, Michael: Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. S.69.

¹⁰⁵ Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.133.

¹⁰⁶ ebd. S.66.

¹⁰⁷ Banai, Nait: Vom Mythos der Objektivität zur Ordnung des Raums: Yves Kleins Abenteuer in der Leere. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Hatje Cantz: 2004. S.30.

¹⁰⁸ Zit. n. Stich a.a.O. S.67.

werden.¹⁰⁹ Wie intensiv und konzeptuell Klein sich mit dem Phänomen Farbe auseinandergesetzt hat, wird auch durch seine selbstgeschriebenen Gedichte, Essays und seinem selbstentworfenen Fragebogen über Farben deutlich, in dem er beispielsweise fragt, was die Farben Blau, Rot und Gelb für die befragte Person bedeuten oder welche der drei Farben für sie die stärkste ist, etc.

In seiner Funktion als Ordensmitglied des Heiligen Sebastian, dem er 1956 beigetreten war, macht er seine künstlerische Vision der Farbe zu seiner Mission: „Geschlagen zum Ordensritter des Heiligen Sebastian, trete ich ein für die reine Farbe, die durch eine List verdrängt wurde, besetzt und unterdrückt, geschwächt von der Linie und ihrer Manifestation als Zeichnung. Ich trete ein für die reine Farbe, um sie zu verteidigen, sie zu erlösen und ihr zu Triumph und Ehre zu verhelfen.“¹¹⁰ Im folgenden Teil dieser Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, welche symbolische, historische und psychologische Bedeutung oder Funktion speziell die Farben Blau, aber auch Gold, Pink/Rosa und Weiß bei Klein haben.

6.1. Blau

Die erste künstlerische Begegnung Kleins mit der Farbe Blau, besteht in der Affinität zum Blau des Himmels. Mit 19 Jahren behauptet er, er habe dem Himmel seinen Namen auf den Rücken geschrieben und somit sein erstes monochromes Kunstwerk erschaffen, beziehungsweise sich angeeignet. Nach seiner ersten monochromen Einzelausstellung, *Yves: Propositions monochromes* 1956 in der Galerie von Colette Allendy in Paris, mit etwa zehn verschiedenfarbigen Monochromien, hat Klein festgestellt, dass das Publikum dazu neigt, die verschiedenen Bilder einer jeweiligen Farbe zu verbinden, statt jedes für sich als individuelles Gemälde zu betrachten, so dass er beschließt, in der nächsten Ausstellung, 1957 in der Galerie Apollinaire in Mailand, nur Bilder in ein und derselben Farbe zu zeigen, in Ultramarin, der Farbe des Lapislazuli, aber jedes mit einem anderen Preis zu versehen, um die Individualität jedes einzelnen Bildes zu unterstreichen. Ziel der Ausstellung ist die Förderung einer bestimmten

¹⁰⁹ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Canzt, 1994. S.7.

¹¹⁰ ebd. S.80.

Betrachtungs- oder Sehweise, die über äußere, sichtbare Blickwinkel hinausgeht. Nach Klein wird dieses Ziel in Mailand erreicht: „Jeder der blauen Vorschläge, alle von der gleichen Erscheinung, wurden vom Betrachter trotzdem als sehr verschieden wahrgenommen. Der Laie ging einfach von einem Bild zum anderen und durchdrang die Welt des Blau durch spontane Kontemplation. Aber die blaue Welt eines jeden Bildes, obwohl vom selben Blau und in der gleichen Weise präsentiert wie die anderen, war von einer völlig anderen Essenz und Atmosphäre. Keines glich dem anderen – nicht mehr als malerische oder poetische Momente einander gleichen – obwohl alle die gleiche erhabene und subtile Natur (des Immateriellen) besaßen.“¹¹¹. Mit dieser Idee der blauen Monochrome beginnt Kleins, von ihm selbst so genannte, „Blaue Periode“. Im Herbst 1956 entwickelt er zusammen mit dem Apotheker und Chemiker Adam seinen unvergleichlichen, speziellen Blauton, der nach einer genauen Rezeptur angefertigt wird. Klein nennt dieses matte, pulverige Blau „International Klein Blue“, kurz „IKB“ und lässt es 1960, in einem Akt der Selbstinszenierung, durch ein Patent schützen. Aufgetragen wird das IKB mit Malrollen, um eine möglichst gleichmäßige Farbfläche zu erzielen, die frei von jeglicher persönlicher Handschrift ist. Die Bilder sind überwiegend im Hochformat, mit abgerundeten Ecken und einer Bildfläche, die über die Seitenkanten hinausgeht, angefertigt und mit einem Abstand von bis zu 20cm von der Wand entfernt, werden sie aufgehängt. Einerseits soll damit die Distanz der Bilder zu traditionellen Tafelbildern verstärkt werden und andererseits der „Eindruck von Schwerelosigkeit und räumlicher Unbestimmtheit entstehen.“¹¹². Klein möchte, dass seine Monochromien ohne Form und ohne Begrenzung betrachtet werden: „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.“¹¹³.

Yves Klein assoziiert mit der Farbe Blau auch immer das Meer und den Himmel, geprägt durch die mediterrane Landschaft Nizzas, in der er aufgewachsen ist. Das Blau hat für Klein keine Dimensionen: „Es befindet sich außerhalb der Dimensionen, deren die anderen Farben teilhaftig sind. Sie sind psychologische Räume. Rot zum Beispiel meint Feuer, das Hitze ausstrahlt. Farben führen zu Assoziationen mit konkreten, materiellen, fassbaren Ideen, während Blau vor allem

¹¹¹ Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.85f.

¹¹² Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.19.

¹¹³ Zit. n. Stich a.a.O. S.67.

anderen an das Meer und den Himmel erinnert, die abstraktesten Aspekte der faßbaren und sichtbaren Natur.“¹¹⁴. Blau bedeutet für Klein das undefinierbare und die Unendlichkeit des Raumes. „Was ist Blau? Das Blau ist das sichtbar werdende Unsichtbare...“¹¹⁵. Begeistert greift er den Satz des Schriftstellers Gaston Bachelard »Zuerst ist das Nichts, dann ein tiefes Nichts und schließlich eine blaue Tiefe.«¹¹⁶ auf und versucht, ihn in seiner Kunst umzusetzen und zu vermitteln. Ein anderes wichtiges Vorbild ist für ihn Eugène Delacroix, dessen folgende Aussage er zur Hauptthese seiner Malerei macht: „Weh dem Bild, das nichts zeigt, was außerhalb des Endlichen liegt. Das Verdienst des Bildes ist das >Indéfinissable<, das sich der Präzision entzieht.“¹¹⁷. Kleins Monochromien zeigen nichts innerhalb des Endlichen, sie gehen über das Endliche hinaus bis ins Unendliche oder wie Pierre Restany es formuliert: „[...] ist Blau in erster Linie ein einzigartiger Katalysator von Sensibilität, das sichtbare Zeichen des Unendlichen in seiner inneren Unermesslichkeit.“¹¹⁸. Für Yves Klein „besteht die Kunst des Malens darin, Freiheit zu schaffen. Die Seele empfinden ohne zu erklären...das ist es, was mich zur Monochromie geführt hat.“¹¹⁹, durch die reine Farbe möchte er die totale Freiheit erfahren. Wenn wir auf die in 5.1. erläuterte symbolische Bedeutung des Blau zurückgreifen, die besagt, dass Blau die Farbe des Himmels und damit der Ferne, Weite und Unendlichkeit ist, ebenso wie die Farbe der Heiligen Jungfrau und damit der Ewigkeit, ist es also nicht verwunderlich, dass Klein ausgerechnet diese Farbe für sein Werk wählt.

Bei der Arbeit an seinen monochromen Tafelbildern entwickelt er eine Faszination für Schwämme: „Bei dieser Gelegenheit entdeckte ich den Schwamm. Bei der Arbeit an meinen Bildern benutze ich oft Schwämme. Und sie werden natürlich sehr schnell blau! Eines Tages bemerkte ich die Schönheit des Blaus in einem Schwamm; dieses Arbeitsinstrument wurde für mich mit einem Mal das wichtigste Material. Die außerordentliche Fähigkeit des Schwammes, sich mit welcher Flüssigkeit auch

¹¹⁴ Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.78.

¹¹⁵ Zit. n. Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.19.

¹¹⁶ Zit. n. Stich a.a.O. S.78.

¹¹⁷ Zit. n. Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969. S.10.

¹¹⁸ Restany, Pierre: Blau oder die innere Unermeßlichkeit. In: Gercke, Hans (Hg.): Blau: Farbe der Ferne. Ausstellungskatalog Heidelberg: Wunderhorn, 1990. S.15.

¹¹⁹ Zit. n. Wember a.a.O. S.11.

immer voll zu saugen, war es, was mich fasziniert.“¹²⁰. Klein sieht hier die „Möglichkeit der Imprägnierung mit malerischer Sensibilität“¹²¹, die völlige Durchdringung mit Farbe bis ins Innerste eines Gegenstandes. „Der Schwamm gleicht als Objekt und Phänomen der Imprägnierung dem Menschen. Die Materie im Rohzustand – ob Pigment, menschlicher Körper oder Naturschwamm – erfüllt sich in dem Maße mit Leben, wie es ihre Fähigkeit zur Imprägnierung zulässt. Sensibilität ist das Fluidum des Menschen/Schwamm.“¹²². Zudem steht der Schwamm bei den Rosenkreuzern, denen Klein angehört, für die „ozeanische Fülle verschiedener Geisteswelten“ und kann symbolisch auch Kleins Wissensdurst, „sein schier endloses Einsaugen von Eindrücken und Ideen und deren Umsetzung in eigene, innovative Gestaltungen“ repräsentieren¹²³. Bei der Gestaltung des Gelsenkirchener Musiktheaters 1958, seinem ersten öffentlichen Auftrag, setzt er diese neugewonnene Erfahrung in Form von zwei großformatigen Schwammreliefs im Bereich des gläsernen Treppenhauses um. Die blaue Farbe ist direkt auf die Wand aufgetragen und in unregelmäßigen Abständen sind Schwämme in IKB angebracht worden. Neben diesen beiden Schwammreliefs entstehen zwei riesige Wandbilder im Foyer des Theaters. Sie sind ebenfalls in IKB, allerdings schwammlos und mit abgerundeten Seitenkanten (s.Abb.10. S.70 und Abb.27. S.76). Mit diesen Werken wird eine ganz spezielle Raumwirkung erreicht, je nach dem, welchen Blickwinkel der Betrachter einnimmt und wie intensiv er die Bilder anschaut, ergeben sich verschiedene Phänomene, so scheint z.B. die blaue Fläche mit der Wand zu verschmelzen oder im Gegenteil sich von ihr abzuheben, gelegentlich entsteht sogar der Eindruck von Perspektive, man möchte in die Farbe eintauchen, sich in ihr versenken, etc. Klein weckt hier durch sein Blau Raumempfindungen, die er keinesfalls als etwas Abstraktes betrachtet: „Ich bin der Maler des Raums. Ich bin kein abstrakter Maler, im Gegenteil, ich bin ein gegenständlicher, realistischer Maler. Seien wir ehrlich, um den Raum zu malen, muß der Maler sich direkt vor Ort begeben, in den Raum selbst.“¹²⁴, Blau wird für ihn zum Raum seiner künstlerischen Erfahrung: „Die Farbe bewohnt den Raum, während die Linie nur durch ihn hindurchreist und ihn zerschneidet. Die Linie streift

¹²⁰ Uecker, Günther: In die Tiefe eintauchend vor Cap Ferrat. In: Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Hatje Cantz: 2004. S.90.

¹²¹ Zit. n. Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.37.

¹²² Charlet, Nicholas: Yves Klein. München: Prestel, 2000. S.138; 74.

¹²³ Zit. n. Weitemeier a.a.O. S.37ff.

¹²⁴ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.217.

das Unendliche, die Farbe ‚ist‘. Durch die Farbe empfinde ich eine vollständige Identifikation mit dem Raum.“¹²⁵.

Neben den Monochromien und den Schwammskulpturen und –reliefs färbt Klein alle möglichen Objekte blau, so fertigt er beispielsweise verkleinerte Gipsabdrücke der Nike von Samothrake oder der Venus von Milo (s.Abb.26. S.75) an, um sie mit IKB zu „imprägnieren“, ebenso wie Steine und Äste, „selbst das gewöhnlichste Objekt wird, von IKB umhüllt, zu einer »bildhaften Sensibilität« umgewertet“³¹. Selbst diese abgegrenzten Formen scheinen sich bei längerer Betrachtung im Blau zu verlieren, so kommt bei der Venus beispielsweise „zeitweise nicht eine blaue Venus, sondern ein venusförmiges Blau zu Bewußtsein“¹²⁶.

Ein weiterer Meilenstein in Kleins künstlerischer Laufbahn werden, neben dem Auftrag in Gelsenkirchen, die sogenannten „Anthropometrien“. Hierbei handelt es sich um Abdrücke weiblicher Körper in IKB auf Leinwand. Die erste Vorführung dieser neuen „Technik“ findet am 9. März 1960 in der Galerie Internationale d’Art Contemporain des Grafen von Arquian in Paris statt (s.Abb.16. S.72). Vor einem ausgesuchten Publikum in Abendgarderobe inszeniert Klein sein Schauspiel: drei nackte weibliche Modelle bestreichen sich zu der, von einem Orchester mit 20 Solisten gespielten »Symphonie Monotone«, mit IKB und drücken ihre Körper, nach genauen Anweisungen von Klein, auf die Leinwand. Die Aktion dauert etwa 40 Minuten und erzeugt ambivalente Reaktionen und obwohl nur wenige der Vorführung beiwohnen, spricht sie sich doch recht schnell herum und verstärkt Kleins Ruf als „Skandal-Künstler“. Klein ist der Meinung, dass die Zeit der Pinsel vorbei ist und der Künstler eine gewisse Distanz zu seinem Werk einnehmen sollte: „[Meine Modelle] wurden zu lebenden Pinseln. Schon lange Zeit vorher hatte ich den Pinsel abgelehnt, denn er war zu psychologisch. Ich malte mit der anonymen Rolle und versuchte, eine wenigstens gedanklich vorhandene stetige »Distanz« zwischen der Leinwand und mir während der Arbeit herzustellen. Jetzt kehrte der Pinsel wie durch ein Wunder zurück, jedoch in lebendiger Form. Nach meinen Anweisungen wurde die Farbe direkt und präzise durch den Körper auf die Unterlage übertragen. Ich konnte konstant in der exakten Distanz »X« von meiner

¹²⁵ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.132.

¹²⁶ Bockemühl, Michael: Brennendes Blau. In: Hesse, Michael/Bockemühl, Michael: Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. S.75.

Leinwand entfernt stehen und so meine Kreation während ihres Entstehens kontinuierlich dominieren. Auf diese Weise blieb ich sauber. Ich beschmutzte mich nicht mehr mit der Farbe, nicht einmal die Fingerspitzen. Vor mir und unter meiner Leitung vollendete sich das Werk in Zusammenarbeit mit dem Modell.¹²⁷ Klein möchte mit seinen Anthropometrien in extremer Form zeigen, dass Farbe selbst, speziell sein IKB, eine stärkere Wirkung haben kann, als der Gegenstand oder in diesem Fall der Körper an dem sie erscheint. Durch die Anthropometrien wird die „leibhaftige Berührung mit der unkörperlichsten aller Farben möglich.“¹²⁸, dem Ultramarin.

Am 14. Januar 1961 eröffnet im Museum Haus Lange in Krefeld die Ausstellung »Yves Klein: Monochrome und Feuer«. In dieser, 54 Objekte umfassenden Ausstellung zeigt Klein eine Feuerwand mit blau brennenden Feuerrosetten, sowie eine Feuersäule im Garten des Museums (s. Abb. 30. S. 77). Diese Feuer werden am Eröffnungsabend vor Publikum angezündet. Mit Hilfe der Feuerwand und der Feuersäulen fertigt er mehrere Feuerbilder an, in dem er Papier oder Karton in die Flammen hält. Es folgen weitere, mit Farbe kombinierte Feuerbilder. „Der Maler schleudert blaue, rote, orangene und rosa Farbe auf den Karton und bestreicht die Oberfläche mit seinem Feuerstrahl in alle Richtungen. Unter dem ungestümen Zügel der Flammen spritzt die Farbe auf, zerfließt sie rundum, bis sie sich endlich, sehr plötzlich, verhärtet und festbrennt.“¹²⁹ Klein selbst beschreibt diesen Akt so: „Alles in allem habe ich ein zweifaches Ziel: zuerst den Abdruck der Sentimentalität des Menschen in der aktuellen Zivilisation und dann die Spur dessen festzuhalten, das diese Zivilisation geschaffen hat: das Feuer. Und das alles nur, weil die Leere schon immer mein besonderes Anliegen war. Ich halte es für sicher, daß es im Herzen der Leere wie auch im Herzen der Menschen Feuer gibt, die brennen.“¹³⁰ Die Arbeit mit dem Feuer ist für Klein auch deshalb so wichtig, vereint die Flamme des Feuers doch die drei Farben Blau, Gold und Pink. Diese Farben bilden bei Klein eine Dreiheit, eine Trias. Blau übernimmt den Part des Geistigen, ist die eigentliche Verwirklichung des Immateriellen, der Geist Gottes. Gold symbolisiert das Höchste, das Gesetz und Vater Gott (s.a. 6.2.), Pink dagegen steht für das Leben, das Christentum und Christus selbst (s.a. 6.3.). Eine Verbindung zwischen dem Blau und

¹²⁷ Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.176.

¹²⁸ Gercke, Hans: Das Wunderbar und das Nichts. Eine Einführung. In: Gercke, Hans (Hg.): Blau: Farbe der Ferne. Heidelberg: Wunderhorn, 1990. S.23.

¹²⁹ Charlet, Nicholas: Yves Klein. München: Prestel, 2000. S.224.

¹³⁰ Zit. n. Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.76.

dem Pink bzw. Rot lässt sich auch am Nachbild des IKB erkennen. Aufgrund des Komplementärfarbensgesetzes, würde man erwarten, dass man, nachdem man das IKB eine Weile mit dem Blick fixiert hat und anschließend auf eine weiße Fläche schaut, als Nachbild eine Zwischenstufe zwischen Gelb und Orange sieht, da Ultramarin zwischen Blau und Violett liegt. Das Überraschende ist, dass man eben keinen Wert zwischen Gelb und Orange sieht, sondern ein Lindgrün.

Hieran lässt sich erkennen, dass die Rotwirkung dieses Ultramarin stärker ist, als die des Blau. „Es ist ein bis zur Energie aktiviertes, gesteigertes Blau: dieses Blau brennt.“¹³¹.

6.2. Gold

Den ersten Kontakt zu Gold als Farbe hat Klein 1949/50 bei seiner Arbeit im Rahmengeschäft von Robert Savage in London, wo er die Technik des Vergoldens lernt und großes Interesse sowie Ehrfurcht für dieses Edelmetall entwickelt: „Und dann das Gold! Diese Blätter, die beim leisesten Windhauch von dem flachen Kissen davonflogen, das man in einer Hand hielt, während die andere sie mit einem Messer ein fing. Und dann, wie der Kamm, der durch die Haare fährt, legt man das Blatt vorsichtig auf die zu vergoldende Oberfläche, die zuvor grundiert und mit gallertartigem Wasser benetzt wurde. Welch eine Materie!... In jenem Jahr bei Savage habe ich die Eigenschaft dieser Materie in ihrem tiefsten Wesen erfaßt.“¹³². Zuvor hat Klein bereits Gold für ein anderes Projekt benutzt, er verkauft „Zonen immaterieller malerischer Sensibilität“ gegen Gold (s.a. 3.; Abb.23. S.74). Entweder der Käufer erhält eine Quittung und Klein das Gold, dann bekommt der Käufer allerdings nicht wirklich den „authentischen immateriellen Wert“ des Werkes¹³³ oder der Käufer verbrennt die Quittung und bekommt dadurch die völlige Immaterialisierung und Klein wirft dafür die Hälfte des erhaltenen Goldes in den Fluß oder das Meer, und gibt das Gold somit der Natur zurück. „Wenn das Geld

¹³¹ Bockemühl, Michael: Brennendes Blau. In: Hesse, Michael/Bockemühl, Michael: Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. S.81.

¹³² Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.193.

¹³³ ebd. S.155.

langsam vom Feuer verzehrt wird und das Gold im Wasser schimmert, dann erzittert die Sensibilität“¹³⁴.

Ab 1959 erweitert Klein seine Monochromien um goldene Tafeln. Die sogenannten „Monogolds“ werden ausschließlich mit Blattgold angefertigt ohne jede Art von persönlicher Gestaltung (s. Abb. 7. S. 69). Zwischen 1959 und 1961 entstehen ca. 40 von diesen goldenen Tafeln, manche mit nur lose aufgetragenen Goldblättchen, die sich beim leisesten Windhauch bewegen, andere mit glatter, grundierter Fläche, die so bearbeitet werden, dass kleine Vertiefungen oder Wölbungen entstehen.

Ausgestellt werden die Monogolds erstmals im Februar 1960 in der Gruppenausstellung *Antagonismen* im Musée des Arts Décoratifs in Paris. Neben den goldenen Tafeln kreiert Klein auch ein goldenes Schwammrelief und mehrere goldene Schwammskulpturen. Die erste Serie der Monogolds nennt Klein sinnigerweise *L'Âge d'or*, Das Goldene Zeitalter.

Angeregt zu seinen Monogolds wird Klein einerseits durch die mittelalterliche Illuminationskunst und überhaupt den Umgang mit Gold, das in „allen Kulturen und zu allen Zeiten, das den illusionistischen Raum durch die Fläche ersetzt, die aber die Bedeutung einer raumlosen Sphäre gewinnt“¹³⁵ (z.B. die Ikonenmalerei) und andererseits durch die Alchemisten, die die These vertraten, dass jedes gewöhnliche Material zu Gold verwandelt werden kann. Neben diesem materiellen Ziel, wird aber auch ein mystisch-spirituellem Aspekt wichtig, „die Erleuchtung und Erlösung des Menschen“¹³⁶. Klein schreibt in seinem Tagebuch dazu: „Das Gold der alten Alchimisten kann aus allem extrahiert werden. Aber es ist schwierig, das Geschenk zu entdecken, den Stein der Weisen, der sich in jedem von uns verbirgt.“¹³⁷. Oder wie Weitemeier es formuliert: „Gold ist für Yves Klein über den materiellen Wert hinaus ein Symbol für eine geistige Atmosphäre, die über alle Zeiten und Kulturen greift.“¹³⁸ und vor diesem Hintergrund entstehen Kleins Monogolds, die „Elemente seiner christlichen Kultur mit alchemistischen Träumen vereinen“¹³⁹.

Angelehnt an die Primärfarben Blau, Rot und Gelb, die wichtigste Dreiheit, entwickelt Klein seine Trias, die an Mondrians Umsetzung dieser Farben erinnert. Nach Hegel sind die Primärfarben die „reinsten, einfachsten, die ursprünglichsten

¹³⁴ Charlet, Nicholas: Yves Klein. München: Prestel, 2000. S.95.

¹³⁵ Zit. n. Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969. S.23.

¹³⁶ Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.69.

¹³⁷ Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.193.

¹³⁸ Weitemeier a.a.O. S.69.

¹³⁹ Charlet a.a.O. S.193.

Farben¹⁴⁰. In diesem Sinne entsteht Kleins abgewandelte Trias, er ersetzt Rot durch Pink bzw. Rosa und Gelb durch Gold oder nach Charlet: „Die drei Grundfarben Blau, Gelb und Rot, in ein Bad von reiner Sensibilität getaucht, über dessen Geheimnis Klein verfügt, verwandeln sich in IKB, Gold und Rosa.“¹⁴¹.

Wie bereits in 6.1. angedeutet, steht Gold für das Kostbare und das Feierliche, für das Höchste und das Vollkommenste. Gold ist das Symbol des allmächtigen Gottes und damit des Gesetzes. In 5.2. wurde bereits erläutert, das Gold als Sonnenfarbe das Symbol des Himmels, dem unendlichen Raum, wurde.

Auch hier kann man eine Parallele zu Kleins Verständnis oder Sichtweise der Farben sehen, denn für ihn präsentiert Gold das Unendliche, womit wir wieder zum Blau kommen, dessen Attribute ebenfalls die Unendlichkeit und Weite des Himmels sind. „Die ungewöhnliche Feinheit des zu halbtransparenten, hauchdünnen Blättchen gepressten Minerals, erinnert an die Reinheit und Immaterialität des Blaus, [...]“¹⁴².

Bei Kleins erster Retrospektive im Januar 1961 im Museum in Krefeld (s.a. 6.1.), widmet sich ein Raum der Farbe Blau, einer Pink/Rosa und einer Gold. Im goldenen Bereich befinden sich mehrere Monogolds von beachtlicher Größe, wie beispielsweise *Le Silence est d'or* (Schweigen ist Gold) oder *Valeur or* (Goldwert), Schwammskulpturen und u.a. auch drei Obeliske mit dem Titel *Concorde* (s.Abb.31. S.77), einer in IKB, einer in Pink und einer in Gold, der „leicht zurückgesetzt, im Zentrum wie Gottvater in der Heiligen Dreifaltigkeit steht“¹⁴³. Eine andere Arbeit dieser Ausstellung, die die Farbtrias ebenfalls vereint und bei der „die Flüchtigkeit und bis an die Grenze gesteigerte Materialität des Blattgoldes ihren Höhepunkt erreichen“¹⁴⁴, ist *Ci-gît l'espace* (Hier ruht der Raum), bestehend aus einem liegenden Monogold, mit kleinen Vertiefungen auf der Oberfläche, sich vom Boden durch einen Sockel abhebend, auf dem sich in der einen Ecke ein Schwamm in IKB befindet, dessen Form nach Charlet an eine Dornenkrone¹⁴⁵ erinnert und in der diagonal gegenüberliegenden Ecke ein künstlicher, rosafarbener Rosenstrauß, sowie mehrere Goldblättchen, die sich in der linken Hälfte des Objektes befinden (s.Abb.32. S.77). Restany deutet das Objekt wie folgt: „Die goldene Fläche stellt die

¹⁴⁰ Zit. n. Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969. S.21.

¹⁴¹ Charlet, Nicholas: Yves Klein. München: Prestel, 2000. S.199.

¹⁴² ebd. S.191.

¹⁴³ ebd. S.204.

¹⁴⁴ Seegers, Ulli: Alchemie des Sehens. Hermetische Kunst im 20.Jahrhundert - Antonin Artaud, Yves Klein, Sigmar Polke. Köln: König, 2003. S.123.

¹⁴⁵ Charlet a.a.O. S.204.

absolute Unsterblichkeit in Gottvater dar; die Schwammkrone ist Attribut der Imprägnation Christi, des menschgewordenen Sohns, mit Sensibilität; der Strauß rosa Rosen bezeugt die Präsenz des Heiligen Geistes in der Liebe, die Vater und Sohn vereint.¹⁴⁶

Es ist also nicht verwunderlich, dass Klein für die Darstellung des Höchsten, des allmächtigen Gottvater ausgerechnet die Farbe Gold wählt, die Farbe, die die Unvergänglichkeit und die Ewigkeit, sowie das Ideale und Vollkommene symbolisiert (s.a. 5.2.).

6.3. Pink/Rosa

1960 gesellt sich als letzte der Farbtrias das Pink/Rosa zu Blau und Gold. Klein definiert Rosa als vom Purpur-Pigment abgeleitet und gebraucht die Begriffe »Rosa« und »Pink« abwechselnd. So unbeständig wie die Begriffswahl ist auch die Zusammensetzung der Pigmente, zwar benutzt Klein meist ein mit Karmin versetztes Krapprosa (z.B. bei *Le rose du bleu*), aber mal ist der Farbton heller, sanfter, mal dunkler und kräftiger und alle werden unter dem Titel »Monopink« zusammengefasst. Es gibt keine eigenständige Serie Pink/Rosa wie bei Blau und Gold, aber es manifestiert sich in allen Werkgruppen Kleins, es taucht in Form von reinem Pigment auf, in Monochromien (s. Abb. 8.S. 79), in Schwammskulpturen, in Schwammreliefs, z.B. *Le rose du bleu* (Das Rosa des Blau), in Kosmogonien, als Obelisk (*Concorde*), usw. Es entstehen auch zwei planetarische Reliefs in Pink/Rosa, eines von der Mondoberfläche und eines vom Mars. Durch das Pink soll hier die „noch sichtbar arbeitende Feuerglut“¹⁴⁷ dargestellt werden.

Wie bereits in 6.2. erwähnt, symbolisiert nach Restany das Pink/Rosa den Heiligen Geist, Charlet beschreibt die Funktion des Rosa so: „Doch zwischen der Bahn der Sensibilität [Blau] und der der Zeitlosigkeit [Gold] bleibt ein Platz für das Geistige. Der Atemhauch, das Leben spendende, spirituelle Prinzip, drängt sich also zwischen das Paar aus Gold und Blau. Offenbar kann nur das Feuer des Rots den Geist

¹⁴⁶ Charlet, Nicholas: Yves Klein. München: Prestel, 2000. S.207.

¹⁴⁷ Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.84.

symbolisieren.“¹⁴⁸. Aber Rot und damit auch Rosa, bedeutet auch das Leben, es ist die Farbe des Blutes und des Feuers und somit auch der Wärme.

„Das karminrote Rosa ist die Farbe der Liebe, die Farbe, die Herz und Geist vereint.“¹⁴⁹. Bei seinem Vortrag an der Sorbonne im Juni 1959 beschreibt Klein den Zusammenhang zwischen Pink/Rosa und Gold folgendermaßen: „Le prix du sang ne peut être de l’argent, il faut que ce soit de l’or.“¹⁵⁰ (Der Preis des Blutes kann nicht aus Silber sein, er muss aus Gold sein).

6.4. Weiß

Weiß gehört zwar nicht zur sogenannten Farbtrias Kleins, aber trotzdem besitzt es einen hohen Stellenwert in seinem Werk. Der bekannteste und wahrscheinlich auch eindrucksvollste Gebrauch des Weiß bei Klein ist die Ausstellung *Le Vide* im April 1928 in der Galerie Iris Clert in Paris, die den Auftakt seiner „Pneumatischen Periode“ bildet (s. Abb.9. S.70). Klein dazu in seinem Text *Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur* : „Ich glaube, daß es für einen Maler eine unfaßbare sensible und farbige Materie gibt. Daher beschränkt die Farbe in ihrem physischen Aspekt meine Bemühungen, sensible künstlerische Zustände zu schaffen. Um Delacroix »Indefinissable« zu erreichen, die Essenz der Malerei, habe ich mit der »Spezialisierung« des Raums begonnen, meine ultimative Form der Behandlung der Farbe. Es geht nicht mehr darum, Farbe zu sehen, sondern sie »wahrzunehmen«. Meine Arbeit mit Farbe hat mich unbemerkt dazu gebracht, nach und nach, mit einiger Hilfe (des Beobachters oder des Übersetzers) die Realisierung der Materie anzustreben, und so habe ich beschlossen, den Kampf zu beenden. Meine Gemälde sind jetzt unsichtbar, ich möchte sie klar und positiv bei meiner nächsten Ausstellung in der Galerie Iris Clert in Paris zeigen.“¹⁵¹. Klein entfernt sämtliche Möbel, ausgenommen eine Vitrine und eine Kommode, die er weiß streicht und zusätzlich mit einem weißen Tuch bedeckt, und auch das Telefon aus dem zwanzig Quadratmeter großen Ausstellungsraum. Anschließend streicht er die

¹⁴⁸ Charlet a.a.O. S.194.

¹⁴⁹ Charlet, Nicholas: Yves Klein. München: Prestel, 2000. S.194.

¹⁵⁰ <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-klein-EN/ENS-klein-EN.htm#bleu>

¹⁵¹ Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.133.

Wände mit Hilfe einer Emaillierrolle mit weißem Lithopon-Pigment, das aus einem speziellen Gemisch mit Alkohol, Azeton und Venylharz besteht. „Um die Atmosphäre dieser Galerie zu spezialisieren, ihre malerische Sensibilität im Rohzustand zu einem besonderen individuellen, autonomen und stabilen Klima zu machen, mußte ich sie weiß streichen, um alle Spuren früherer Ausstellungen zu beseitigen. Indem ich die Wände weiß streiche, möchte ich nicht nur den Ort säubern, sondern ihn durch diese Geste vor allem zu meinem gegenwärtigen Schaffensraum machen, kurz, zu meinem Atelier.“¹⁵². Die Decke und den grauen Teppichboden lässt er aus, der Hintereingang wird zum Haupteingang umfunktioniert und mit langen weißen Laken verhängt. „Obwohl Klein Decke und Boden nicht strich, vermittelte der Raum eine pure räumliche Totalität und eine allumfassende Erfahrung des Nichts. Nach Ansicht des Künstlers war es »ein malerisches Klima der Sensibilität des immaterialisierten Blaus ... Ein Farb-Raum, der nicht sichtbar ist, aber in dem man imprägniert wird.«¹⁵³. Zur Unterstützung dieser Imprägnierung fügt Klein ein paar blaue Elemente ein, so wird beispielsweise das Fenster zur Strasse von außen Ultramarinblau gestrichen, am Eingang zum weißem Raum hängt ein blauer Samtvorhang und die Besucher bekommen am Eröffnungsabend einen blauen Cocktail zu trinken, der ihren Urin blau verfärbt, eigentlich sollte zur Eröffnung auch der Obelisk auf der Place de la Concorde blau angestrahlt werden, aber ganz kurzfristig zieht die Polizeipräfektur die bereits erteilte Genehmigung wieder zurück. „Aber obwohl das Innere weiß gestrichen war, faßte Klein es als eine blaue Aura auf: »Es war wirklich Blau, das Blau der blauen Tiefe des Raums.«¹⁵⁴ und weiter: „Das Publikum kam zum ersten Mal auf dieser Welt mit der malerischen Sensibilität in reinstem Zustand in Berührung.“¹⁵⁵. Bereits bei seinen blauen Monochromen strebt Klein die Sensibilität und ihre Imprägnierung an, jedoch steht ihm die Sichtbarkeit der blauen Farbe dabei im Weg. Durch den weißen Anstrich des Raumes entsteht ein immaterieller Raum, das Blau wird außerhalb des Raumes gelassen und trotzdem entwickelt sich im Innern eine blaue Sensibilität. Das Weiß in Kleins Werk dient also dem Übergang von einer

¹⁵² Zit. n. Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.135.

¹⁵³ ebd. S.136.

¹⁵⁴ ebd. S.136.

¹⁵⁵ Zit. n. Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969. S.15.

sichtbaren Farbe, dem Blau, zu Weiß, keiner Farbe im eigentlichen Sinne, bis schließlich hin zum immaterialisierten Blau, das nicht sichtbar, sondern lediglich spürbar ist. „[...]“; die Wirkung der intensivierten Leere legt sich fühlbar, befreiend oder beklemmend, immer aber lebendig und atmend auf den Betrachter, der einen solchen Raum betritt, in einem solchen Raum sich aufhält.“¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Zit. n. Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969. S.15.

7. Vergleich der Arbeiten Yves Kleins mit denen von Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian

Kurz vor Yves Kleins siebtem Geburtstag, im Mai 1935, stirbt der ukrainische Maler Kasimir Malewitsch im Alter von 57 Jahren an Krebs. Malewitsch entstammt einer polnischstämmigen Arbeiterfamilie, schon in seiner Kindheit entwickelt er ein großes Interesse für Kunst und ganz speziell für die Malerei. Mit 17 Jahren wird er an der Kiewer Kunstakademie aufgenommen, die er jedoch nach einem Jahr bereits wieder verlässt, um mit seiner Familie nach Kursk zu ziehen. Malewitsch gründet dort eine kleine Künstlergruppe und arbeitet parallel dazu als technischer Zeichner für die Eisenbahnverwaltung Kurs-Moskau. Sein Gehalt spart er, um nach Moskau gehen zu können, einem der großen Kulturzentren und dort an seiner Kunst arbeiten zu können. 1904 ist es dann soweit, Malewitsch zieht nach Moskau, wo er zunächst ein Jahr an der Akademie für Malerei, Bildhauerei und Baukunst studiert und anschließend mehrere Jahre im Atelier von Fedor Rerberg arbeitet. 1907 nimmt er zum ersten Mal an einer öffentlichen Ausstellung der Moskauer Künstlergenossenschaft teil. Es folgen weitere Ausstellungen, u.a. 1910 „Karo-Bube“, 1911 und 1912 beim Bund der Jugend von Sankt Petersburg, 1912 die zweite Ausstellung des »Blauen Reiters« in München, 1915 „Tramway V“ und „0,10: die letzte futuristische Ausstellung“, etc. Neben seiner Beteiligung an diversen Ausstellungen, verfasst Malewitsch einige Schriften und Artikel, so z.B. 1915 *Vom Kubismus zum Suprematismus: der neue malerische Realismus* oder 1919 *Über neue Systeme in der Kunst*. Der Suprematismus ist eine Kunstrichtung der Moderne, die als erste konsequent ungegenständliche und abstrakte Kunst forcierte, er ist verwandt mit dem Futurismus und dem Konstruktivismus. Im Jahr 1913 entsteht wohl Malewitschs berühmtestes Bild, *Das Schwarze Quadrat*, es zeigt ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund (s. Abb.29. S.76), das er selbst wie folgt kommentiert: „Als ich im Jahre 1913 in meinem verzweifelten Bestreben, die Kunst von dem Ballast des Gegenständlichen zu befreien, zu der Form des Quadrats flüchtete und ein Bild, das nichts als ein schwarzes Quadrat auf weißem Felde darstellte, ausstellte, seufzte die Kritik und mit ihr die Gesellschaft: >Alles, was wir geliebt haben, ist verlorengegangen: Wir sind in einer Wüste ... Vor uns steht ein

schwarzes Quadrat auf weißem Grund!< (..) Auch mich erfüllte eine Art Scheu bis zur Angst, als es hieß, >die Welt des Willens und der Vorstellung< zu verlassen, in der ich gelebt und geschaffen hatte und an deren Tatsächlichkeit ich geglaubt hatte. Aber das beglückende Gefühl der befreienden Gegenstandslosigkeit riß mich fort in die >Wüste<, wo nichts als die Empfindung Tatsächlichkeit ist.. – und so ward die Empfindung zum Inhalte meines Lebens.“¹⁵⁷. 1916 entwickelt er ein Projekt zur Veröffentlichung der Zeitschrift „Supremus“, bei der er die Position des Direktors für sich selbst vorsieht, die Suprematisten präsentieren sich erstmals als Gruppe. 1917 entsteht *Weiß auf Weiß*, es zeigt ein weißes Quadrat auf weißer Fläche (s.Abb.33. S.78). Zwei Jahre später wird er von Vera Jermolajewa und El Lissitzky nach Witebsk eingeladen, dort an der von Chagall geleiteten Kunstschule zu unterrichten. 1920 dann gründet Malewitsch mit Lissitzky, Tschaschnik, Nina Kogan und Lasar Chidekel die Gruppe „Unowis“, gemeinsam veröffentlichen sie Malewitschs Buch *Der Suprematismus: 34 Zeichnungen* und zeigen 1923 in der Ausstellung „Petrograder Künstler aller Richtungen“ didaktische Arbeiten. Im selben Jahr wird Malewitsch Leiter von vier Abteilungen des Museums für künstlerische Kultur. 1924 gründet und leitet er das Institut für künstlerische Kultur (GINCHUK), das jedoch schon zwei Jahre später geschlossen wird. 1927 reist Malewitsch als Vertreter des Leningrader Instituts für künstlerische Kultur nach Polen und Deutschland, wo er u.a. den Leiter des Bauhauses, Walter Gropius, und einige der Lehrenden, z. B. Moholy-Nagy kennenlernt. Von Mai bis September kann Malewitsch seine Werke in einem eigens für ihn bereitgestellten Raum auf der großen Berliner Kunstaussstellung präsentieren. Ab 1928 arbeitet er dann mit der ukrainischen Zeitschrift „Nova Generacija“ zusammen und veröffentlicht mehrere Artikel über „die neuen Strömungen in der Kunst seit Cézanne“¹⁵⁸. Daneben arbeitet er zunächst am Institut für Kunstgeschichte in Leningrad und dann am Kunstinstitut in Kiew. 1930 hält Malewitsch am Haus der Künste in Leningrad eine Vorlesung zur Theorie der Malerei, im selben Jahr wird er verhaftet und mehrere Tage im Gefängnis verhört. Zwei Jahre später erhält er im Russischen Museum von Leningrad ein Experimentallabor, das er bis zu seinem Tod behalten wird. 1933 verfasst er seine Autobiographie, malt ein Selbstbildnis und mehrere Familienporträts. Im Mai 1935 stirbt er schließlich in Leningrad.

¹⁵⁷ Zit. n. Malewitsch, Kasimir; (Wingler, Hans M. (Hg.)): Die gegenstandslose Welt. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1980. S.V.

¹⁵⁸ Fauchereau, Serge: Malewitsch. Dt. Ausgabe. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, 1993. S.44.

„Malewitschs Ziel war eine Kunst ohne jede Verbindung zur Natur, zum täglichen Leben und den realen Formen. Diese reine Kunst, die er suprematistisch oder nicht gegenständlich nannte, versuchte den dynamischen Raum der vierten Dimension, das Unendliche zu durchdringen.“¹⁵⁹.

Malewitsch kann aufgrund diverser Gemeinsamkeiten, durchaus als monochromer Vorläufer Yves Kleins gesehen werden, beide schaffen einfarbige Gemälde, beide sehen die Möglichkeit des Verlassens, der Abkehr von der traditionellen Leinwand hin zu einer Ausweitung in den Raum, auch die Präsentation der Werke ist sehr ähnlich, die Hängung über Raumecken beispielsweise oder die Bemühungen, die Bilder so zu hängen, das sie im Raum zu schweben scheinen, eine weitere Gemeinsamkeit ist das Fehlen einer Rahmung, das die Ausweitung in den Raum verstärken soll und beide verwenden bzw. versehen jeweils drei Farben mit bestimmten Bedeutungen, bei Klein sind es die Farben Blau, Gold und Pink und bei Malewitsch Schwarz (symbolisiert das Ökonomische), Rot (Signal der Revolution) und Weiß (steht für die reine Bewegung). Vor 1917-18, als Malewitsch anfängt, die Farbe mehr und mehr aus seinen Bildern zu entfernen, ist die Farbe für ihn, ähnlich wie bei Klein, einer der grundlegendsten Grundbegriffe in der Malerei: „Die Malerei – die Farben auf der Palette und die Farben in der Natur – ist in unserem Organismus angelegt. Ihre Ausbrüche sind gewaltig und anspruchsvoll. Sie haben mein Nervensystem mit Farben getränkt, mein Hirn brennt von ihren Farben.“¹⁶⁰. Sowohl Klein wie auch Malewitsch erregen viel Aufsehen mit ihren Arbeiten, oft wird ihnen Unverständnis entgegengebracht oder sogar Scharlatanerie vorgeworfen, doch finden sie auch viele Anhänger und Mitstreiter. Malewitsch selbst formuliert es folgendermaßen: „Weist nun ein Bild neue additional Elemente auf, so daß es in dem Rahmen der gewohnten malerischen Norm nicht mehr unterzubringen ist, so wird es von der Gesellschaft abgelehnt ... Jedoch ändert das Unverständnis der Gesellschaft nicht das geringste an dem tatsächlich künstlerischen Werte eines Bildes, so daß dasselbe nach Verlauf gewisser Zeit, wenn sich die Gesellschaft an das Ungewohnte gewöhnt hat, unvermeidlich zur Geltung kommt.“¹⁶¹. Aber trotz dieser Gemeinsamkeiten gibt es auch große Unterschiede, z.B. die kategorische Ablehnung Kleins von Weiß und Schwarz als Malfarbe, die für ihn keine Farben

¹⁵⁹ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.73.

¹⁶⁰ Zit. n. Douglas, Charlotte: Malewitsch und die westeuropäische Kunsttheorie. In: Kasimir Malewitsch: Künstler und Theoretiker. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1991. S.60.

¹⁶¹ Zit. n. Malewitsch, Kasimir; (Wingler, Hans M. (Hg.)): Die gegenstandslose Welt. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1980. S. 36.

darstellen sowie die Meinung Malewitschs und anderer Künstler, dass Farbe kein wesentliches Element sei, sondern lediglich die Form entscheidend sei. Eine Ausnahme bildet für Malewitsch das Weiß, denn es symbolisiert die Unendlichkeit: „Im gegenwärtigen Augenblick verläuft der Weg des Menschen durch den Raum, der Suprematismus ist der Signalmast der Farbe in ihrer unendlichen Vielfalt. Die blaue Farbe des Himmels ist durch das suprematistische System überwunden und durchbrochen worden und ist in das Weiß als die wirkliche, die reale Verkörperung der Unendlichkeit eingegangen, weshalb es vom farbigen Hintergrund des Himmels befreit ist...“¹⁶². Für Klein ist Blau die Farbe der Unendlichkeit und Weiß („Le Vide“) stellt eine Entwicklungsstufe vom Blau zum immaterialisierten Blau dar, es ist also keine eigenständige, symbolträchtige Farbe, sondern eine Übergangsfarbe hin zum Ziel des immaterialisierten Blaus. Ein anderer Aspekt der Unterschiedlichkeit der beiden Künstler besteht in der Einstellung zum Leben und der Kunst, für Klein gehört beides zusammen und darf nicht abgegrenzt werden, wohingegen Malewitsch der Ansicht ist, dass „die »neue Kunst« nur sich selbst zum Inhalt haben kann“¹⁶³.

Wie bereits erwähnt, teilt Klein zusammen mit Arman und Claude Pascal die Welt auf, Arman bekommt den Reichtum der Erde, Pascal das Reich der Worte und Klein selbst wählt den Himmel, die Leere. Ähnliches machen auch Malewitsch und Tatlin, der Historiker Nikolai Punin erinnert sich: „Sie hatten ein besonderes Schicksal. Ich weiß nicht mehr, wann das Ganze angefangen hat, aber soweit ich mich erinnern kann, teilten sie immer die Welt unter sich auf: die Erde, den Himmel, den Weltraum, und überall legten sie ihre Einflußsphären fest. Tatlin sicherte sich meistens die Erde und versuchte, Malewitsch in den Himmel auf der Suche nach der Gegenstandslosigkeit abzudrängen. Malewitsch jedoch wollte die Erde auf keinen Fall preisgeben und stellte zu Recht fest, daß auch sie ein Planet sei und infolgedessen auch gegenstandslos.“¹⁶⁴. Klein wählt selbst den Himmel als Symbol der Unendlichkeit, Weite und Leere für sich, Malewitschs Suprematismus geht zwar in Richtung Himmel und Weltraum, aber er möchte ebenfalls die Erde zugeteilt bekommen, er will beides. Ein besonders wichtiger Unterschied zwischen Klein und

¹⁶² Zit. n. Stachelhaus, Heiner: Kasimir Malewitsch. Ein tragischer Konflikt. Düsseldorf: Claassen, 1989. S. 113.

¹⁶³ Kraemer, Catherine: Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst. München: R.Piper & Co., 1974. S. 22.

¹⁶⁴ Zit. n. Kowtun, Jewgeni: Der Anfang des Suprematismus. In: Kasimir Malewitsch: Künstler und Theoretiker. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1991. S.106.

Malewitsch besteht in der Arbeitsweise, Klein versucht, eine größtmögliche Distanz zu seinen Werken zu wahren, in dem er beispielsweise die Farbe mit der Rolle aufträgt oder weibliche Modelle zu „lebenden Pinseln“ werden lässt, er möchte nicht, dass die persönliche Handschrift des Künstlers erkennbar ist. Malewitsch hingegen will, „daß die Hand des Menschen bis in die feinsten Ecken und Kanten des Quadrats spürbar bleibt“¹⁶⁵ und so trägt er die Ölfarbe mit dem Pinsel auf. Bei seinem „Schwarzen Quadrat“ sind immer noch, trotz mehrfacher Restaurierungen und Farbschichten die Pinselstriche zu sehen. Der größte Unterschied besteht sicherlich in Kleins Einstellung zur Monochromie und seiner Entstehung, womit wir wieder zum Anfang dieses Abschnitts kommen. Im Jahr von Malewitschs Tod ist Klein gerade mal sieben Jahre alt und trotzdem nimmt er sich die Freiheit heraus, zu behaupten, er habe die Monochromie erfunden. Um das Ganze auf die Spitze zu treiben, geht Klein sogar noch einen Schritt weiter und bezeichnet sich als »Meister« und Malewitsch als seinen »Schüler«¹⁶⁶. „So kann ich 1958 im Alter von 30 Jahren sagen, daß ich Malewitsch, als er 1915 oder 1916 wie ein Tourist in den Raum katapultiert wurde, willkommen hieß, als er mich besuchte, der ich Besitzer und Bewohner des Raumes war, oder zumindest Mitbesitzer und Mitbewohner seit je. Verglichen mit Malewitsch, bin ich befähigt, durch eine statische Geschwindigkeit des unermeßlichen Geistes die Phänomenologie der Zeit zu verlassen. So darf ich ehrlich und ruhig behaupten, daß Malewitsch ein Stilleben nach meinen monochromen Gemälden gemalt hat. Malewitsch hatte tatsächlich das Unendliche vor sich – ich »bin im Unendlichen«. Man stellt es nicht dar, man produziert es nicht, man ist es.“¹⁶⁷. Zur Verdeutlichung dieser Ansicht zeichnet er den Cartoon „Malevich ou l’espace vu de loin“ (Malewitsch, oder der Raum aus der Ferne betrachtet), in dem er Malewitsch vor eine Staffelei stellt und ein Monochrom Kleins als Vorlage benutzen lässt, ein Stilleben malend darstellt. Klein behauptet außerdem, Malewitsch habe die monochrome Malerei nur fast erreicht, „obwohl das niemals seine Absicht war. Zudem sei er einen völlig anderen Weg gegangen - »das Ärgernis der Form« - nicht den des unerschütterlichen Glaubens an »die absolut affektive malerische Macht der Farbe«“¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Fauchereau, Serge: Malewitsch. Dt. Ausgabe. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, 1993. S.26.

¹⁶⁶ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.75.

¹⁶⁷ ebd. S.75.

¹⁶⁸ ebd. S.75.

Neben Malewitsch nimmt Piet Mondrian sicherlich eine zentrale Vorgängerposition in Kleins Schaffen ein, da er, neben Schwarz und Weiß, überwiegend die Farbtrias Rot, Blau, Gelb in seinen Bildern verwendet (s. Abb. 34. S. 78). Im März 1872 wird Piet Mondrian im niederländischen Amersfoort in eine sehr religiöse Lehrerfamilie geboren. Schon mit 14 Jahren ist sich Mondrian sicher, dass er Künstler werden will. Auf Drängen des Vaters, selbst Zeichenlehrer, bekommt er Malunterricht bei seinem Onkel Frits, um sich auf den Eignungstest für angehende Zeichenlehrer für die Grundschule vorzubereiten, die er 1889 auch besteht. Seine erste Zeichnung stellt er 1890 in Den Haag aus, er erhält positive Reaktionen und wird zwei Jahre später zur Jahresausstellung der Künstlervereinigung Kunstliefde in Utrecht angenommen. Mondrian erhält die Qualifikation zum Zeichenlehrer für höhere Schulen und schreibt sich an der Rijksacademie in Amsterdam zum zweijährigen Studium ein. Mit Hilfe der Künstlervereinigungen Arti et Amicitiae und St. Lucas, denen er 1897 beitrifft, kann Mondrian dreimal jährlich seine Arbeiten ausstellen. Ab 1900 beginnt er Landschaftsbilder mit Bauernhöfen und Mühlen zu malen. 1903 wird Mondrian für vier Jahre zum Vorstandsmitglied der Künstlervereinigung St. Lucas gewählt. Im Januar 1909 eröffnet eine große Ausstellung mit Werken Mondrians, Cees Spoors und Jan Sluijters im Stedelijk Museum. Im Mai desselben Jahres tritt Mondrian der Niederländischen Theosophischen Gesellschaft bei, seiner Ansicht nach gibt es einen „großen Zusammenhang“¹⁶⁹ zwischen Philosophie und Kunst: „Die eher geistige Seite des Kunstwerkes ist nach seiner Überzeugung insbesondere durch Farbe und Linie sowie durch eine abweichende Technik darzustellen.“¹⁷⁰ Im Juli 1910 wird Mondrian in die Künstlervereinigung Société des Artistes Indépendants aufgenommen. Im gleichen Jahr wird er Vorstandsmitglied des frisch gegründeten Moderne Kunstkring (Kreis Moderner Kunst) und tritt bei Arti et Amicitiae und St. Lucas aus. Es folgen Ausstellungen in Nantes, Paris und beim Moderne Kunstkring. Mondrian zieht 1912 nach Paris, wo er Stilleben und Landschaftsbilder malt. Anschließend weichen die Landschaften Gebäudefassaden und Dächern, bevor Mondrian dann 1914 neue künstlerische Ziele anstrebt: „Er will auf einer Fläche mit intuitiv angeordneten horizontalen und vertikalen Linien und Farbkombinationen die wahren Schönheitsformen der bildenden Kunst sichtbar machen.“¹⁷¹

¹⁶⁹ Janssen, Hans: Piet Mondrian. München : Prestel Verlag und Albertina, Wien, 2005. S. 190; 192.

¹⁷⁰ ebd. S. 190; 192.

¹⁷¹ ebd. S. 190; 192.

Noch im selben Jahr erfolgt Mondrians erste Einzelausstellung beim Kunsthandel Walrecht in Den Haag. Ab 1917 veröffentlicht er Artikel in der neu gegründeten Zeitung „De Stijl“. Im darauffolgenden Jahr entstehen die ersten vier rautenförmigen Kompositionen. 1922 eröffnet zu Mondrians 50. Geburtstag, im Stedelijk Museum eine Übersichtsausstellung seines Werkes. Um seinen Lebensunterhalt zu finanzieren malt er Blumenbilder (s. Abb. 35. S. 78), die Salomon B. Slijper in den Niederlanden verkauft.

1923 nimmt er mit drei Arbeiten an der Großen Berliner Kunstausstellung teil, die mit Begeisterung aufgenommen werden. Im November 1925 erscheint der fünfte Band der sogenannten „Bauhausbücher“ mit dem Titel: „Piet Mondrian. Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding.“ 1928 nimmt er an der 16. Biennale von Venedig teil, außerdem gestaltet er mehrfach sein Atelier mit farbigen Wandflächen um. Mondrian verkauft immer mehr seiner Arbeiten, u.a. an das Folkwang Museum in Essen, so dass er nicht mehr gezwungen ist, Blumenbilder zu malen. Es folgen Ausstellungen in Amsterdam, Zürich, München, Barcelona, New York und Paris. 1935 erkrankt Mondrian schwer und entkommt dem Tod nur knapp. 1937 ist er in Deutschland bei der Ausstellung „Entartete Kunst“ vertreten, als einziger Nichtdeutscher. 1938 emigriert Mondrian nach London, das er aber bereits 1940 nach diversen Anschlägen verlässt, um nach New York zu gehen. Ein Jahr später tritt er den American Abstract Artists bei und verfasst eine autobiografische Schrift, die unter dem Titel „Toward the True Vision of Reality“ zu Mondrians Ausstellung bei Valentine Dudensing im Januar 1942 veröffentlicht wird. Im Februar 1944 schließlich stirbt Mondrian in New York an einer Lungenentzündung. Obwohl Kleins Gebrauch seiner Farbtrias stark an die drei Primärfarben Blau, Gelb und Rot erinnert, die Mondrian in seinen Werken verwendet, ist es nur eine Anlehnung, da Klein die Farben verändert, aus Gelb macht er Gold und aus Rot Pink. Eine weitere Ähnlichkeit oder Gemeinsamkeit, ist das Erzeugen einer Rauntiefe innerhalb der Bilder, ohne perspektivische Hilfsmittel. So erklärt Mondrian zu seinen Bildern: „Diese Flächen sind sowohl durch ihre Dimension (Linie) als auch durch ihre Tonwerte (Farbe) imstande, Raum zu gestalten, ohne den Raum perspektivisch visuell auszudrücken.“¹⁷². Genau wie Klein, strebt Mondrian klare, opake Farbflächen an, die keinen Hinweis auf die „Handschrift“ des Künstlers geben: „Die Farben in Mondrians abstrakten Werken nach 1921 dürften

¹⁷² Zit. n. Diener, Michael: Das Ambivalente in der Kunst Leonardos, Monets und Mondrians. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2002. S. 286; 303.

nach dem Willen seiner erkenntnistheoretischen Schriften in ihrer Reinheit keinesfalls irgendeine farbliche oder strukturelle Binnenstruktur besitzen.¹⁷³ Ebenfalls übereinstimmend ist die Ablehnung des Naturalismus und der Gegenständlichkeit, sowie die Ansicht, dass Farbe das absolute, reine Gestaltungsmittel sein soll, Mondrian selbst dazu: „[...] So ist die Malerei dazu gekommen, sich durch ein Gestaltungsmittel auszudrücken, das rein malerisch ist: nämlich durch die reine Farbe, flächenhaft auf der Fläche. Im Gegenteil, die Darstellung von Materie und Form trüben die Farbe und verschleiern alle Verhältnisse.“¹⁷⁴ Was die Präsentation der Gemälde betrifft, stimmen beide Künstler überein, dass erstens die Bilder nicht direkt beleuchtet werden sollen und zweitens, sich das Bild vom Rahmen lösen muss, bzw. der Rahmen sich hinter das Bild verschieben soll, um eine bessere räumliche Wirkung zu erzielen. In einem Interview 1943 erklärt Mondrian: „Ich war der Erste, der das Gemälde aus dem Rahmen nach vorne geholt hat, anstatt es in den Rahmen einzufassen. Ich hatte die Feststellung gemacht, dass ein ungerahmtes Bild besser funktioniert als ein gerahmtes und dass der Rahmen einem räumlichen Eindruck Vorschub leistet. Er vermittelt eine Illusion der Tiefe, also nahm ich einen einfachen Holzrahmen und montierte mein Bild darauf. Auf diese Weise verhalf ich dem Bild zu einer konkreteren Existenz.“¹⁷⁵ Trotz dieser vielen Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen, betont Klein immer wieder die Unterschiedlichkeit seiner Arbeiten zu denen Mondrians, er lehnt die „formalistische, rationalistische Ausrichtung seines Vorgängers vehement ab“¹⁷⁶. Kleins Interesse gilt mehr dem Zusammenhang der drei Farben, ihrer Kraft und Stärke als den einzelnen Farbwerten: „Alle drei leben in demselben einzigartigen Zustand, eine von der anderen imprägniert, alle vollkommen unabhängig voneinander.“¹⁷⁷, im Gegensatz dazu Mondrian, der die Farbflächen als einzelne, mitunter sogar voneinander unabhängige Bildbereiche betrachtet. Auch die Verwendung von Schwarz und Weiß bei Mondrian lehnt Klein strikt ab, sie sind seiner Meinung nach keine Farben. Ein weiterer großer Unterschied besteht in der Verwendung der schwarzen Linien bei Mondrian, für Klein stellen diese einen Einschnitt in das Bild dar, sie beengen es,

¹⁷³ Zit. n. Diener, Michael: Das Ambivalente in der Kunst Leonardos, Monets und Mondrians. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2002. S.286;303.

¹⁷⁴ ebd. S.306.

¹⁷⁵ Zit. n. Janssen, Hans: Piet Mondrian. München : Prestel Verlag und Albertina, Wien, 2005. S.27.

¹⁷⁶ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.194.

¹⁷⁷ ebd. S.198.

verhindern eine dimensionslose Ausdehnung der Farbe, die für ihn so maßgeblich ist. Abschließend lässt sich sagen, dass Mondrian in Bezug auf seine spezielle Farbfestlegung und seiner Haltung, dass Farbe das rein malerische Gestaltungsmittel par excellence ist, durchaus eine gewisse Vorbildfunktion für Klein darstellt, aber die Unterschiede, bezüglich der Formen (Linien, Flächen), der Verwendung von Schwarz und Weiß, sowie die formalistischen und rationalistischen Ausprägungen seitens Mondrian, dürfen nicht außer Acht gelassen werden.

8. Zusammenfassende Schlussbemerkung

Blau, ein tiefes, mystisches und doch strahlendes, unendlich erscheinendes, den matten Pigmentcharakter erhaltendes Ultramarinblau, ist es, das sofort mit dem Namen Yves Klein assoziiert wird. Kraher beschreibt das Phänomen der Klein-Monochrome wie folgt: „Sie [die Monochromie] ist ein intensiv strahlender Farbkörper, und doch hebt das Blau die Stofflichkeit auch wieder auf. Die Monochromie will sich dem Betrachter geradezu aufdrängen und besitzt zugleich doch etwas Unfaßbares, Unnahbares.“¹⁷⁸. Wie in 5.1. bereits erläutert, gibt es unendlich viele unterschiedliche Blautöne und mindestens ebenso viele Eigenschaften, die dieser Farbe zugeordnet werden, so z.B. Unendlichkeit, Tiefe, Weite, daneben ist es die Symbolfarbe des Himmels und des Göttlichen. Dass Klein ausgerechnet diese Farbe für seine Monochromien wählt, ist, wie bereits in 6.1. dargestellt, nicht weiter verwunderlich, ist er doch unter dem intensiv blauen Himmel Nizzas aufgewachsen, den er sogleich mit seiner symbolischen Signatur zu seinem ersten Kunstwerk macht. Auch Kleins Interesse an der Lehre der Rosenkreuzer und deren Einstellung zur Farbe, beeinflusst nicht nur seine Spiritualität, die ebenfalls vom Judo und dessen Schwerpunkt der Gleichwertigkeit von Körper und Geist geprägt wird, sondern auch seine Farbwahl. Nach Heindel erfährt die Welt eine Wandlung von Materialität zu Immaterialität, Formen und Gegenstände sollten nicht mehr vorherrschen, sondern an die Farbe gebunden sein. „Die Farbe als Träger von Spiritualität und atmosphärische Metapher ist die Essenz einer neuen Welt ohne trennende Momente.“¹⁷⁹.

Aus dem Ultramarinblau heraus entwickelt Klein seine Farbtrias, bestehend aus Blau, Gold und Pink/Rosa (s.Abb.36. S.79). Gerade in dem Goldfarbton entsteht eine ganze Serie, Monochrome, Skulpturen, Obeliske, etc. Bei seinen letzten Arbeiten, den Abdrücken seiner Künstlerfreunde (s.Abb.25. S.75), setzt Klein auf den Blau-Gold-Kontrast und folgt damit einer jahrhundertealten Tradition, angefangen bei den alten Ägyptern, über die Kunst Byzanz bis hin zu den Farben der französischen Monarchie. Eine ebenfalls wichtige Rolle spielt das Gold auch bei

¹⁷⁸ Kraher, Catherine: Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst. München: Piper Verlag, 1974. S.19.

¹⁷⁹ Nierhoff, Wout (Hg.): Yves Klein – Der Sprung ins Leere: Eine Ausstellung im Museum Ludwig, Köln und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 8.11.1994 bis 8.1.1995. Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung. Köln/Düsseldorf: Nr.10/94. S.60.

Kleins Aktion „Verkauf von Zonen immaterieller Sensibilität“ (s.a. 6.2.; Abb.23. S.74)). Pink/Rosa hingegen vervollständigt zwar die Farbtrias, erhält aber keine eigene Werkserie, es erscheint lediglich hin und wieder in Form von Monochromen, Pigmentpuder oder planetarischen Reliefs (s.Abb.24. S.75). Und zuletzt das Weiß, es fällt völlig aus der Farbtrilogie heraus, aber es bildet die Zwischenstufe zwischen dem Blau und dem immaterialisierten Blau. „So vollzog sich sein geistiger Weg in einem logischen Schema progressiver Präsentation: Zuerst die Farbe in ihrer Verschiedenheit, dann die Konzeptualisation der Farbe im Blau und endlich die Immaterialisierung des Blau in der Leere. Entsprechend sind die drei aufeinanderfolgenden Stadien seiner Auffassung von Energie festgehalten: die Farbe, das Blau, das Immaterielle. Klein gab niemals das Blau zugunsten der Leere auf: Das immaterielle Blau war nur eine nächste Entwicklungsstufe im monochromen Abenteuer, eine wesentliche Erfahrung, welche die aktuelle rechtfertigte, und stand sowohl mit den vergangenen wie den kommenden Schritten in Funktion“¹⁸⁰.

Bezogen auf die eingangs gestellte Frage nach der Wirkung und Funktion der Farbe bei Yves Klein, komme ich nach umfassender Lektüre und der in Kapitel Sechs aufgezeigten Analyse zu folgenden Ergebnissen: Unbestritten ist die starke Raumwirkung der Werke Kleins. Der Betrachter eines blauen Monochroms wird förmlich in das tiefe Blau des Bildes hineingezogen, es entsteht ein Sog, dem man sich nur schwer entziehen kann. Durch die abgerundeten Bildecken und den Abstand des Werkes zur Wand, scheint das Monochrom im Raum aufzugehen und sich darin zu verlieren, ebenso wie der Betrachter oder „Leser“, der von Klein bevorzugte Begriff, sich im Bild verliert. Nach Rosenthal sind verschiedene Faktoren für diese Raumwirkung verantwortlich, erstens die „feinkörnige Oberflächenstruktur des Bildes“, die aus der Flächigkeit der Leinwand heraustritt; zweitens die Oberflächenstruktur in ihrer Funktion als „Lichtbrecher“, die die Raumwirkung verstärkt; drittens die „ideale Hängung des Monochroms“, einige Zentimeter vor der Wand und viertens die bisherigen Erfahrungen des Betrachters, der Bilder als „offene Fenster in eine vorgestellte Welt“ begreift und somit auch das Monochrom als offenes Fenster betrachtet¹⁸¹.

¹⁸⁰ Restany, Pierre: Yves Klein. München: Schirmer-Mosel, 1982. S.47.

¹⁸¹ Rosenthal, Nan zit. n. Stöhr, Jürgen: Yves Klein und die ästhetische Erfahrung. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Erfahrung mit Rücksicht auf das Kunstschaffen Yves Kleins. Essen: Die Blaue Eule, 1993. S.164.

Neben der Raumwirkung ist der hohe Wiedererkennungswert der Bilder Kleins zu nennen, denn wer jemals ein blaues Klein-Monochrom im Original betrachtet und sich darauf eingelassen hat, wird die Einzigartigkeit dieser Werke und ihren speziellen Blauton immer wiedererkennen. Mir wurde dieses Vergnügen im Herbst 2004 bei der Yves-Klein-Ausstellung in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt zuteil und es war einfach unglaublich, ich war vom ersten Augenblick an fasziniert von dieser unglaublichen Farbintensität und bin es noch bis heute.

Klein ist es durch die wiederholte Präsentation einer einzelnen Farbe gelungen, die Farbe aus ihrer bisherigen Rolle als sekundäre Eigenschaft eines Werkes oder Objektes herauszulösen und sie zum primären Betrachtungsgegenstand hervorzuheben. So zeigt Kleins Gipsabdruck der Venus von Milo, wie bereits in Kapitel 6.1. erwähnt, nicht eine Venus in der Farbe Blau, sondern ein „venusförmiges Blau“¹⁸² (s.Abb.26. S.75).

Andererseits habe ich festgestellt, dass in der einschlägigen Fachliteratur oft die Wichtigkeit der Bedeutung Kleins verwendeter Farbtrias betont wird, diese aber kaum explizit erläutert wird, insbesondere nicht von Klein selbst. Einer der wenigen, der hier einen Bedeutungsvorschlag liefert, ist Pierre Restany und daneben auch Paul Wember, der ihm in der Bedeutungsansicht folgt, wie bereits in 6.2. erwähnt, stellt für ihn das Blau bei Klein das Geistige, das Pink/Rosa das Leben und das Gold das Absolute dar. Diese Erklärung ist jedoch sehr umstritten, der Kunstpublizist Karl Ruhrberg beispielsweise hält Restanys bzw. Wembers Ansicht für eine „zu weitgehende Überinterpretation“¹⁸³ oder der, mit Klein jahrelang befreundete Werner Ruhnau ist der Meinung, dass Klein sich mit der, von Wember bzw. Restany gegebenen Farbensymbolik nicht beschäftigt habe¹⁸⁴. Und auch mir erscheint diese Bedeutungserklärung fragwürdig, da Klein zwar katholisch getauft wurde, aber nicht religiös im christlichen Sinne war, er interessierte sich für den Zen-Buddhismus und den Sebastiansorden aufgrund deren Neigung zu Zeremonien und Ritualen, die er in seinen künstlerischen Aktionen gerne aufgriff (z.B. Anthropometrie-Vorführung).

¹⁸² Bockemühl, Michael: Brennendes Blau. In: Hesse, Michael/Bockemühl, Michael: Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. S.75.

¹⁸³ Nierhoff, Wout (Hg.): Yves Klein – Der Sprung ins Leere: Eine Ausstellung im Museum Ludwig, Köln und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 8.11.1994 bis 8.1.1995. Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung. Köln/Düsseldorf: Nr.10/94. S.24.

¹⁸⁴ Stachelhaus, Heiner (Hg.): Yves Klein, Werner Ruhnau: Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957 – 1960. Recklinghausen: Bongers, 1976. S.35.

Möglicherweise haben die von Klein gewählten Farben zwar spezielle Funktionen inne, z.B. die Sensibilisierung und Imprägnierung der Betrachter durch das wiederholte Zeigen einer bestimmten Farbe, aber vielleicht sind sie auch nur „Platzhalter“, willkürlich gewählt und austauschbar. Es wäre denkbar, dass Klein für sein künstlerisches Vorhaben beispielsweise auch die Farbtrias Grün, Rot und Orange hätte wählen können. Warum er ausgerechnet Blau, Gold und Pink/Rosa ausgesucht hat, wird wahrscheinlich nie richtig geklärt werden können, da Klein selbst keine Erklärung zur Farbwahl gegeben hat. Er hüllte sich diesbezüglich, wie so oft bei seinen Werken, in Schweigen. Diese Art machte ihn auch bei vielen Kunstkritikern und Betrachtern seiner Zeit zu einem Scharlatan, der keine „wirkliche“ Kunst hervorbrachte. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Kleins Aktion der Patentierung des IKB, die ihn als großen Erfinder erscheinen lässt, da der Eindruck vermittelt wird, Klein habe eine neue Farbe erfunden oder kreiert, tatsächlich hat er aber nur die Möglichkeit zur Erhaltung des Farbpigmentcharakters und dessen Leuchtkraft entwickelt, die Farbe an sich bzw. das Pigment, nämlich das Lapislazuli, gab es schon vorher. Dass Klein sehr von sich überzeugt war und über ein übersteigertes Sendungsbewusstsein verfügte, zeigt folgende, von ihm getroffene Aussage bzw. Bitte an die Heilige Rita von Cascia: „Laß alle, ohne Ausnahme, das Übernatürliche dieser Kunst erkennen, damit der Glaube, der neue Glaube der Kunst, sie alle durchdringt, und alle Menschen der Erde in eine neue, große Zivilisation des Schönen eintreten können.“¹⁸⁵

Vor allem in seinem Heimatland fand Klein zu Lebzeiten nie richtig Anerkennung, abgesehen von den wenigen Ausstellungen in den Galerien Iris Clert und Colette Allendy, in Paris kaufte kein Museum ein Bild von ihm, in anderen Ländern, hier an erster Stelle Deutschland, hingegen fand er großen Anklang. Sein Festhalten an der Monochromie: „Als ich beim Monochromen Abenteuer angelangt war, brachte ich mich nicht mehr zum Funktionieren; ich *funktionierte*. Ich war nicht mehr ich. Ich gehörte ohne das >Ich< zum Leben selbst...“¹⁸⁶ und sein künstlerischer Umgang mit Ironie, spielerischen und scherzhaften Elementen machte ihn zu einem Pionier der Aktions- und Konzeptkunst. Nicht zu vergessen bleibt natürlich, dass Klein, obwohl im Künstlermilieu aufgewachsen, Autodidakt war, der sich zu einem professionellen und zu einem vielseitigen Künstler entwickelte. Kleins Gesamtwerk ist beachtlich, vor allem vor dem Hintergrund seines kurzen Lebens, und obwohl er zu seinen

¹⁸⁵ Zit. n. Stich, Sidra : Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.131.

¹⁸⁶ Restany, Pierre: Yves Klein/Pierre Restany. München : Schirmer-Mosel, 1982. S.88.

Lebzeiten oft nicht die Anerkennung bekommen hat, die er verdient hätte, hat er es als Meister der Selbstinszenierung geschafft, sich nach seinem frühen Tod, einen Platz in der Kunstgeschichte und Kunstwelt zu sichern. „[...] seine Legende wuchs durch die Mythologie, die Klein von sich selbst aufgebaut hatte, durch Erinnerungen an seine Auftritte und seine Person, durch Schriften und Kommentare anderer und durch die Kunst selbst.“¹⁸⁷.

Selbst 46 Jahre nach seinem Tod, übt Kleins Werk immer noch eine unglaubliche Faszination aus, es wirft mehr Fragen auf, als es Erklärungen gibt, es lässt sich vor allem wegen seiner Vielseitigkeit schlecht in eine bestimmte Kunstrichtung einordnen und ist doch Vorbild so vieler Nachkriegskunstströmungen, z.B. Body-Art, Konzept-Kunst, Land-Art etc. gewesen. Und damit hat sich Kleins letzter Wunsch letzten Endes doch erfüllt, so schreibt er kurz vor seinem Tod in sein Tagebuch: „Jetzt will ich über die Kunst hinaus – über die Sensibilität hinaus – über das Leben hinaus. Ich will in die Leere gehen. Mein Leben soll sein wie meine Symphonie von 1949, ein kontinuierlicher Klang, befreit von Anfang und Ende, begrenzt und ewig zugleich, weil es weder Anfang noch Ende hat... Ich will sterben, und man soll von mir sagen: Er hat gelebt, also lebt er.“¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994. S.252.

¹⁸⁸ Zit. n. Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: Taschen, 1994. S.89.

9.Bilderanhang



Abb.1 Marie Raymond *Composition* o.J.



Abb.2 Arman *Piores Allumeuses* 1961



Abb.3 Yves Klein *Yves: Peintures* bzw. *Hagenault : Peintures* 1954



Abb.4 Yves Klein *Expression de l'univers de la couleur mine orange* 1956



Abb.5 Yves Klein und Rotraut Uecker o.J.



Abb.6 Yves Klein *IKB 46* 1955



Abb.7 Yves Klein *Monogold* -Teil eines Tryptichon 1961



Abb.8 Yves Klein *Grand Monopink* 1960

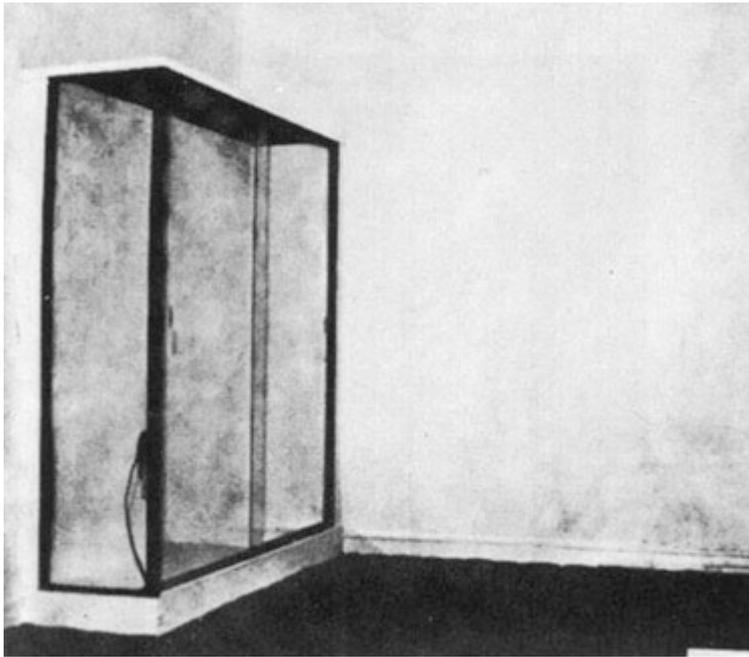


Abb.9 Yves Klein *Le Vide*

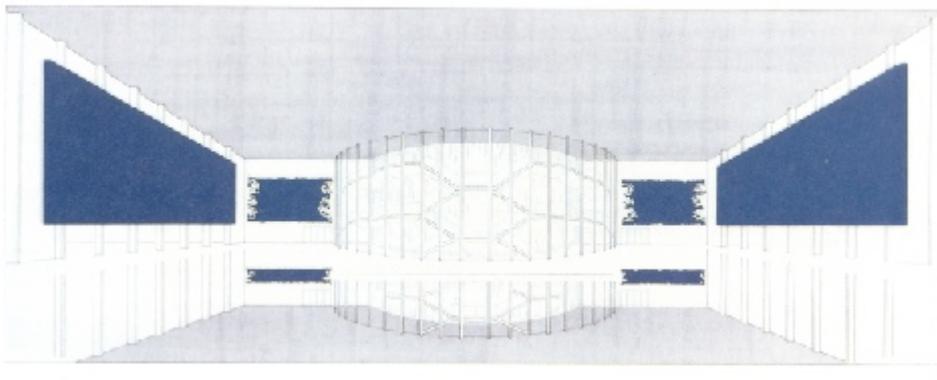


Abb.10 Yves Kleins Entwurf der Innengestaltung des Gelsenkirchener Musiktheaters

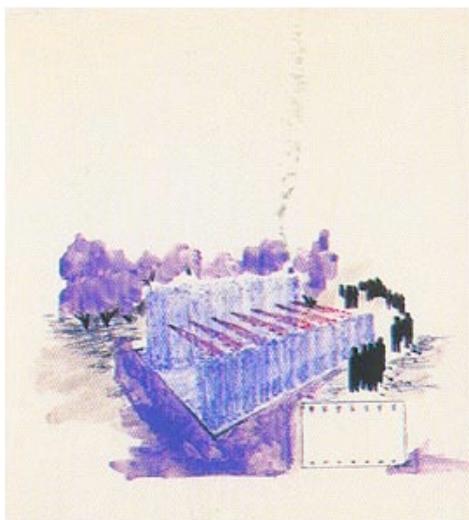


Abb.11 Yves Klein *Dessin fontaine de feu*



Abb.12 Yves Klein *RE 19* 1958



Abb.13 Yves Klein *L'Arbre, grande éponge bleue* 1962

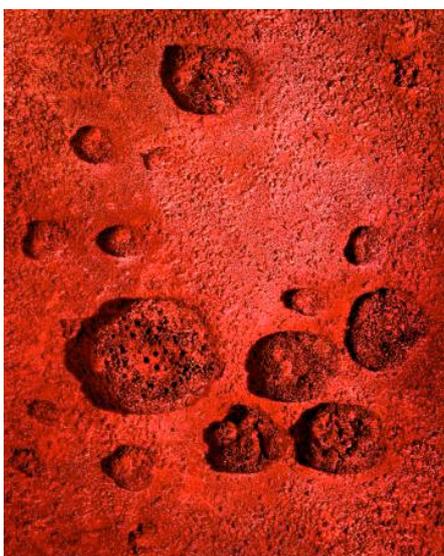


Abb.14 Yves Klein *RE 26* 1960



Abb.15 Yves Klein RE 33 /*Die vergoldeten Kugeln* ca. 1960



Abb.16 Yves Klein Anthropometrie-Vorführung 1960



Abb.17 Yves Klein *People Begin To Fly* 1961



Abb.18 Yves Klein im Centre d'Essais du Gaz de France



Abb.19 Yves Klein *F6* 1961

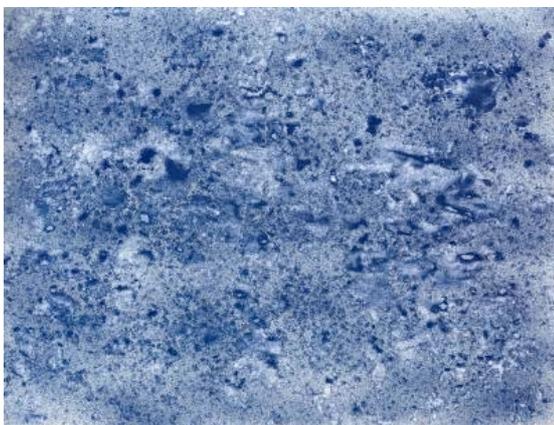


Abb.20 Yves Klein *COS34* 1960



Abb.21 Yves Klein *Dimanche* 1960



Abb.22 Yves Klein *Sprung in die Leere* 1960



Abb.23 Yves Klein *Übergabe von Zonen malerischer Sensibilität* 1959



Abb.24 Yves Klein *RP 21* 1961



Abb.25 Yves Klein *PR 1 Arman* 1962



Abb.26 Yves Klein *Venus von Milo* o.J.



Abb.27 Yves Klein Blaues Relief im Gelsenkirchener Theater

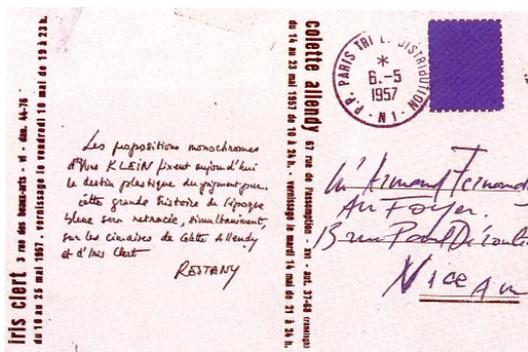


Abb.28 Yves Klein Einladungskarte zur Doppelausstellung *Yves Klein: Propositions monochromes* 1957

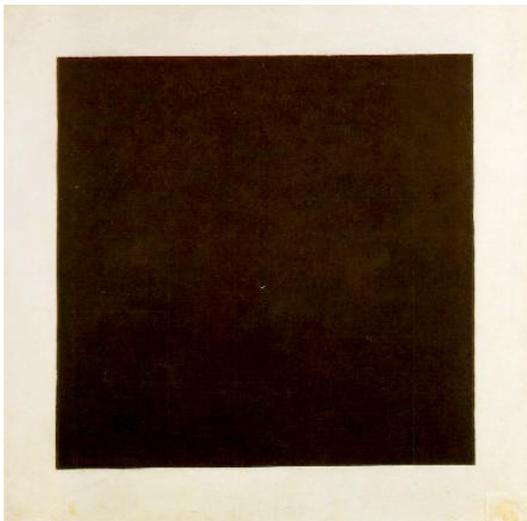


Abb.29 Kasimir Malewitsch *Schwarzes Quadrat* 1913



Abb.30 Yves Klein *Feuerwand und Feuersäule* 1961

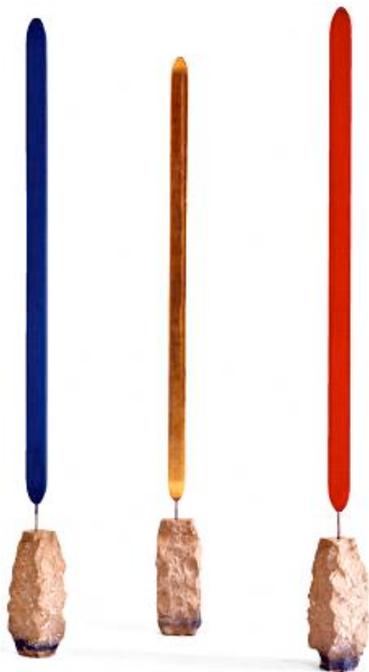


Abb.31 Yves Klein *Concorde* 1960



Abb.32 Yves Klein *Ci-gît l'espace* 1960

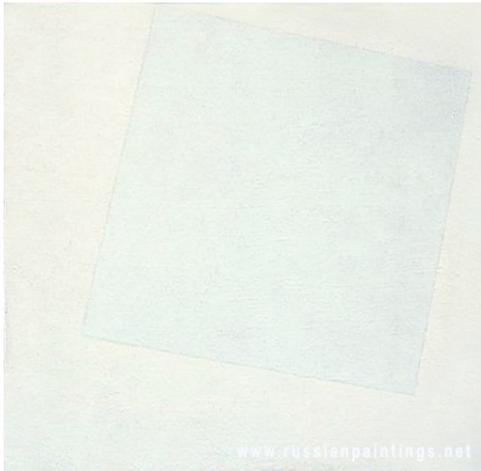


Abb.33 Kasimir Malewitsch *Weiß auf Weiß* 1917

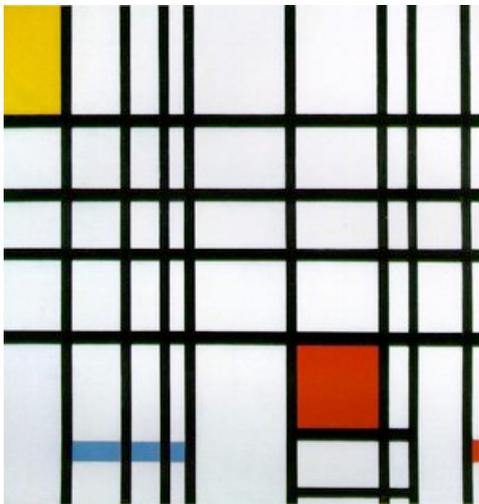


Abb.34 Piet Mondrian *Composition with Yellow, Blue and Red* 1921



Abb.35 Piet Mondrian *Chrysanthemum/Chryant*. 1908/10



Abb.36 Yves Klein *Monopink, Gold, Blue* 1961

10. Bildernachweis

- Abb.1: Marie Raymond *Composition* o.J.
www.artnet.de/artist/152035/marie-raymond.html
(eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.2 : Arman *Poires Allumeuses* 1961
www.arman-studio.com/
(eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.3 : Yves Klein *Yves: Peintures* bzw. *Hagenault : Peintures* 1954
www.katyelliott.com/blog/uploaded_images/yves_klein-760977.jpg
(eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.4 : Yves Klein *Expression de l'univers de la couleur mine orange* 1956
www.ikb2002.altervista.org/opere1.htm
(eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.5 : Yves Klein und Rotraut Uecker o.J.
<http://members.aol.com/yakima67/yk-d.htm>
(eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.6: Yves Klein *IKB 46* 1955
www.telegraph.co.uk/core/SlideshowContentFrameFrag.jhtml?xml=/arts/2005/04/06/upixklein.xml
(eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.7: Yves Klein *Monogold* -Teil eines Tryptichon 1961
www.artfiler.de/newsletter/bilder/Vergoldung/Klein-Web.jpg
(eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.8: Yves Klein *Grand Monopink* 1960
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-klein-EN/ENS-klein-EN.htm
(eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.9: Yves Klein *Le Vide*
www.izinsizgosteri.net/asalsayi157/photo/yveskleinnagy.jpg
(eingesehen 09.05.2008)

- Abb.10 : Yves Kleins Entwurf der Innengestaltung des Gelsenkirchener Musiktheaters
www.archiv.ruhnau.info/BauKunst/Theater_Gelsenkirchen/Yves_Klein/yves_klein.html
 (eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.11: Yves Klein *Dessin fontaine de feu*
www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/musee/klein/d_presse/photo_02.html
 → Dessin fontaine de feu
 (eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.12 : Yves Klein *RE 19* 1958
<http://ikb2002.altervista.org/opere1.htm>
 → Rilievi Spugne (RE)
 → RE 19
 (eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.13: Yves Klein *L'Arbre, grande éponge bleue* 1962
www.centrpompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm
 (eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.14: Yves Klein *RE 26* 1960
<http://ikb2002.altervista.org/opere1.htm>
 → Rilievi Spugne (RE)
 → RE 26
 (eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.15: Yves Klein *RE 33 /Die vergoldeten Kugeln* ca. 1960
<http://ikb2002.altervista.org/opere1.htm>
 → Rilievi Spugne (RE)
 → RE 33
 (eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.16: Yves Klein Anthropometrie-Vorführung 1960
<http://home.sprynet.com/~mindweb/28729009.jpg>
 (eingesehen am 09.05.2008)

- Abb.17: Yves Klein *People Begin To Fly* 1961
www.humboldt.edu/rwj1/104:/klein3.jpg
 (eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.18: Yves Klein im Centre d'Essais du Gaz de France
www.nqpaofu.com/2004imgs/yvesklein.jpg
 (eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.19 : Yves Klein *F6* 1961
<http://ikb2002.altervista.org/opere1.htm>
 → Pitture Di Fuoco (F)
 → F6
 (eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.20: Yves Klein *COS34* 1960
<http://ikb2002.altervista.org/opere2.htm>
 → Cosmogonie (COS)
 → COS 34
 (eingesehen am 09.05.2008)
- Abb.21: Yves Klein *Dimanche* 1960
<http://members.aol.com/yakima67/yk-d.htm>
 (eingesehen am 10.05.2008)
- Abb.22: Yves Klein *Sprung in die Leere* 1960
www.artsjournal.com/artopia/images/Kleinjump.jpg
 (eingesehen am 10.05.2008)
- Abb.23: Yves Klein *Übergabe von Zonen malerischer Sensibilität* 1959
www.gefilde.de/ashome/denkzettel/0064/yves_klein_uebergabe.jpg
 (eingesehen am 10.05.2008)
- Abb.24: Yves Klein *RP 21* 1961
www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/musee/klein/d_presse/photo_01.html
 → RP 21
 (eingesehen am 10.05.2008)
- Abb.25: Yves Klein *PR I Arman* 1962
www.tamabi.ac.jp/DD/shiro/ia/klein.gif
 (eingesehen am 10.05.2008)

- Abb.26: Yves Klein *Venus von Milo* o.J.
<http://dstories.files.wordpress.com/2007/05/yves-klein-venere-blue-1957.jpg>
 (eingesehen am 10.05.2008)
- Abb.27: Yves Klein Blaues Relief im Gelsenkirchener Theater
www.arte.tv/de/kunst-musik/buchtipps/Alle-Rezensionen/J-L/Yves-Klein/677568.html
 (eingesehen am 14.05.2008)
- Abb.28: Yves Klein Einladungskarte zur Doppelausstellung *Yves Klein: Propositions monochromes* 1957
<http://members.aol.com/yakima67/yk-d.htm>
 (eingesehen am 14.05.2008)
- Abb.29 : Kasimir Malewitsch *Schwarzes Quadrat* 1913
www.kunstmarkt.com/pagesmag/kunst/-id27016-/marktberichte_grossbildansicht.html?q=%20
 (eingesehen am 14.05.2008)
- Abb.30: Yves Klein *Feuerwand und Feuersäule* 1961
www.culturecuts.net/shortlist/images/s20/YvesKlein_1.jpg
 (eingesehen am 14.05.2008)
- Abb.31: Yves Klein *Concorde* 1960
<http://ikb2002.altervista.org/opere2.htm>
 → Sculture (S)
 → S 33-34-35
 (eingesehen am 14.05.2008)
- Abb.32: Yves Klein *Ci-gît l'espace* 1960
http://remue.net/MG/jpg/ci-git_1_espace_Yves_Klein_1960.jpg
 (eingesehen am 14.05.2008)
- Abb.33 : Kasimir Malewitsch *Weiß auf Weiß* 1917
www.russianpaintings.net/articleimg/malevich/malevich_white.jpg
 (eingesehen am 15.05.2008)
- Abb.34: Piet Mondrian *Composition with Yellow, Blue and Red* 1921
http://content.answers.com/main/content/wp/en/thumb/8/83/300px-Mondrian_CompRYB.jpg
 (eingesehen am 15.05.2008)

- Abb.35: Piet Mondrian *Chrysanthemum/Chryant.* 1908/10
www.abcgallery.com/M/mondrian/mondrian16.jpg
(eingesehen am 15.05.2008)
- Abb.36: Yves Klein *Monopink, Gold, Blue* 1961
www.minoritenkulturgraz.at/Lehre/Konfliktgeschichten/k/III_klein.jpg
(eingesehen am 15.05.2008)

11. Literaturverzeichnis

- Beutl, Petra: Fühl das Rot und sieh das Blau. Mit Kindern die Welt der Farben entdecken. Freiburg im Breisgau: Christophorus Verlag, 1998.
- Bockemühl, Michael/Hesse, Michael: Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995.
- Braem, Harald: Die Macht der Farben. München: Wirtschaftsverlag Langen Müller/Herbig, 5.Auflage 2003.
- Burrichter, Rita: Kunstvermittlung: Eine praktisch-theologische Auseinandersetzung mit moderner Kunst: Yves Klein und Dorothee v. Windheim. Münster: LIT, 1998.
- Charlet, Nicolas: Yves Klein. München London New York: Prestel-Verlag, 2000.
- Crow, Thomas: Die Kunst der sechziger Jahre. Von der Pop-Art zu Yves Klein und Joseph Beuys. Köln: DuMont, 1997.
- Diener, Michael: Das Ambivalente in der Kunst Leonardos, Monets und Mondrians. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2002.
- Fauchereau, Serge: Malewitsch. Dt. Ausgabe. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, 1993.
- Franz, Erich: Yves Klein, Monochrome bleu, IKB 216, 1957. Berlin: Kulturstiftung der Länder, 2004.
- Frieling, Heinrich: Das Gesetz der Farbe. Göttingen: Musterschmidt-Verlag, 1968.
- Frieling, Heinrich: Mensch und Farbe. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1972.
- Gage, John: Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 1999.
- Gercke, Hans (Hg.): Blau. Farbe der Ferne. Ausstellungskatalog Heidelberg: Wunderhorn, 1990.

- Heimendahl, Eckhart: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1961.
- Heindel, Max: Die Weltanschauung der Rosenkreuzer oder Mystisches Christentum. Darmstadt: Rosenkreuzer-Gemeinschaft e.V., 1997.
- Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rowohlt, 1989.
- Hollein, Nina: Yves Klein macht blau. Ostfildern-Ruit: Cantz, 2004.
- Janssen, Hans; (Schröder, Klaus Albrecht (Hg.)): Piet Mondrian. München: Prestel Verlag und Albertina, Wien, 2005.
- Kasimir Malewitsch: Künstler und Theoretiker. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1991.
- Kraemer, Catherine: Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst. München: R.Piper & Co., 1974.
- Lüscher, Max: Der 4-Farben-Mensch oder der Weg zum inneren Gleichgewicht. München: Mosaik Verlag, 1977.
- Lüscher, Max: Farben. Visualisierte Gefühle. Frankfurt am Main: Gebr. Schmidt GmbH, 1978.
- Malewitsch, Kasimir; (Wingler, Hans M. (Hg.)): Die gegenstandslose Welt. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1980.
- Malewitsch, Kasimir: Über die neuen Systeme in der Kunst. Zürich: Edition Howeg, 1988.
- Matthaei, Rupprecht: Goethe zur Farbe und Farbenlehre. Weimar: 1955.
- Neidel, Heinz: Yves Klein in Nürnberg. Katalog zur Ausstellung, 2.April -12.Mai 1968. Nürnberg: Institut für Moderne Kunst, 1968.
- Nemitz, Barbara: Pink. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.

- Nierhoff, Wout (Hg.): Yves Klein – Der Sprung ins Leere: Eine Ausstellung im Museum Ludwig, Köln und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 8.11.1994 bis 8.1.1995. Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung. Köln/Düsseldorf: Nr.10/94.
- Prange, Regine: Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- Rattemeyer, Volker (Hg.): Wie das Gelsenkirchener Blau auf Yves Klein kam. Wiesbaden: Museum Wiesbaden, 2004.
- Reifenscheid, Beate (Hg.): Marie Raymond – Yves Klein. Katalog zur Ausstellung „Marie Raymond – Yves Klein“ im Ludwig Museum im Deutschherrenhaus, Koblenz, 25. Juni bis 3. September 2006. Text von Robert Fleck. Bielefeld: Kerber Verlag, 2006.
- Restany, Pierre: Yves Klein/Pierre Restany. München : Schirmer-Mosel, 1982.
- Riedel, Ingrid: Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart: Kreuz, 1999.
- Schneider, Angela/Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz u. Neuer Berliner Kunstverein, 4.Juni – 12.Juli 1976; Städt. Kunsthalle Düsseldorf, 20.Juli- 28.August 1976.
- Schneider, Gerhard: Zur Thematik der künstlerischen Moderne im Rahmen der Psychoanalyse. In: Psychoanalyse im Widerspruch. 1.Jahrgang – Heft 1 – 1989. Institut für Psychotherapie und Psychoanalyse Heidelberg – Mannheim e.V.
- Schneider, Gerhard: Das Schwarze Quadrat auf weißem Grund von Kasimir Malewitsch – eine identitätstheoretisch fundierte psychoanalytische Annäherung. In: Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. Bohleber, Werner (Hg.). Stuttgart: Klett-Cotta, Dezember 2001.

- Seegers, Ulli: Alchemie des Sehens. Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert – Antonin Artaud, Yves Klein, Sigmar Polke. Köln: König, 2003.
- Stachelhaus, Heiner (Hg.): Yves Klein, Werner Ruhnau: Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957 – 1960. Recklinghausen: Bongers, 1976.
- Stachelhaus, Heiner: Kasimir Malewitsch. Ein tragischer Konflikt. Düsseldorf: Claassen, 1989.
- Stadt Krefeld (Hg.): Im weissen Raum: Lucio Fontana – Yves Klein. Katalog zur Ausstellung der Krefelder Museen Haus Esters (Lucio Fontana) und Haus Lange (Yves Klein), 6.November 1994 – 5.Februar 1995. Krefeld: Stadt Krefeld, Oberstadtdirektor, 1994.
- Stich, Sidra: Yves Klein. Stuttgart: Cantz, 1994.
- Stöhr, Jürgen: Yves Klein und die ästhetische Erfahrung. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Erfahrung mit Rücksicht auf das Kunstschaffen Yves Kleins. Essen: Die Blaue Eule, 1993.
- Weitemeier, Hannah: Yves Klein. Köln: TASCHEN, 2001.
- Wember, Paul: Yves Klein. Köln: DuMont, 1969.
- Wygotski, Lew: Psychologie der Kunst. VEB Verlag der Kunst Dresden, 1976.
- Yves Klein – Ausstellungskatalog der Schirn. Frankfurt/Main: Hatje Cantz: 2004.

Internet

- <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-klein-EN/ENS-klein-EN.htm#bleu> (eingesehen am 09.04.08)
- <http://www.farbimpulse.de/artikel/liste.html?artikelid=35&artikelrubrik=farbwirkung> (eingesehen am 09.04.08)
- http://www.kunstmarkt.com/pagesmag/kunst/_id68966-/news_detail.html (eingesehen am 09.04.08)
- <http://www.uwo.ca/visarts/projects/kleinmystery/show.htm> (eingesehen am 09.04.08)

12. Anhang

Johann Wolfgang Goethe-Universität
Frankfurt am Main
Institut für Kunstpädagogik

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Darmstadt, 19.06.2008