

Josef Albers, 19 März 1888-25.März 1976 : zur Erinnerung

Autor(en): **Staber, Margit**

Objektyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **63 (1976)**

Heft 9: **Polyvalente Räume - Mehrfache Nutzungen = Espaces polyvalents - Utilisations multiples**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Josef Albers, 19. März 1888–25. März 1976

Zur Erinnerung

Josef Albers ist wenige Tage nach seinem 88. Geburtstag in Orange in Connecticut gestorben. Dort hatte er in einem der für jene Gegend typischen Holzhäuser in parkähnlich offener, baumbestandener Landschaft mit seiner Frau Anni gelebt, sie bekannt als vom Bauhaus herkommende Textilkünstlerin und wie er auch im Alter intensiv tätig. Vor wenigen Jahren war er aus einem ähnlichen Haus in New Haven der besseren Raumverhältnisse wegen umgezogen, aber in der Nähe der Yale-Universität geblieben, der Stätte seiner letzten Lehrtätigkeit von 1950 bis 1960 als Leiter des Department of Art.

An beiden Orten, in New Haven und in Orange, habe ich Albers mehrmals besucht. Ich war ihm erstmals 1955 an der Hochschule für Gestaltung in Ulm begegnet, an der er 1953/54 und 1955 auf Einladung von Max Bill als Gastprofessor wirkte. Er unterrichtete in Ulm in der zu dieser Zeit für die Studierenden aller Richtungen obligaten Grundlehre und brachte die durch rund dreissig Jahre Arbeit angereicherten Erfahrungen der Bauhaus-Pädagogik mit, wie er sie seinerzeit auf der von Johannes Itten gelegten Basis des «Vorkurses» als ein elementares ästhetisches Training (mit Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Schlemmer) entwickelt hatte: weltweit nachvollzogenes Beispiel einer ganzheitlichen Erziehungskonzeption, die System und Intuition zusammenbrachte und die – entgegen landläufigen Fehlmeinungen – die Gestaltungsprozesse keineswegs nur wissenschaftlicher Errechenbarkeit und Prüfbarkeit unterstellen wollte. – Für die pädagogische Konzeption von Josef Albers war das Wechselspiel von Rationalität und Sensibilität charakteristisch. Und was für seine Lehrmethode zutrifft, das ist auch der Schlüssel zum Verständnis seiner bildnerischen Konzeption.

Als Maler jedoch fand Josef Albers erst relativ spät, in den sechziger Jahren, Anerkennung, als ein schon siebzigjähriger Mann. Sein global einsetzender Ruhm, eine Ausstellungsfülle, die vielleicht nur noch durch die von Picasso zu jener Zeit übertroffen wurde, vermochte in ihm die Bitterkeit über die Zurücksetzung, insbesondere gegenüber der Nachkriegsgeneration amerikanischer Künstler, nie ganz aufzulösen. So verschiedenartige Talente wie Robert Rauschenberg, Kenneth Noland oder Richard Anusziakiewicz waren an dem Black Mountain College in North Carolina seine Schüler gewesen, wohin Albers 1933 durch Vermittlung des Architekten Philip Johnson berufen worden war. Bildnerische Schulung stand im Mittelpunkt des Lehrprogramms dieser sehr fortschrittlichen Co-Education-Schule, die ihm wenig Geld, aber grosse Arbeitsfreiheit bieten konnte und die Leute wie Buckminster-Fuller und John Cage als Lehrkräfte anzog. Dass Albers so lange auf Verständnis für sein künstlerisches Schaffen warten musste, lag einerseits an der Ungunst der Zeitverhältnisse, die ihn, etabliert als Bauhaus-Meister, nach Amerika ver-

schlugen und zu einem Neubeginn zwangen, dann durch die Kriegsjahre 1939–1945 eine Zäsur brachten und die schliesslich nach Kriegsende im raschen Emporkommen des abstrakten Expressionismus die Traditionen konstruktiven Bilddenkens zunächst einmal verdrängten. Andererseits war die Malerei von Albers auch im Kontext der streng von geometrischen Mitteln gehaltenen konstruktiven Kunst ein extremer, schwer und langsam zugänglicher Fall. Er mag sich mit den beiden grossen Vorbildern getröstet haben, mit denen er sich verbunden fühlte: Paul Cézanne und Piet Mondrian. Auch ihre Bedeutung schlich sich nur widerstrebend in ein allgemeines Kunstbewusstsein ein, das sich durch Neuheit der Gestaltung, die sich mit objektivierender Kühle paart, zunächst einmal



Josef Albers in seinem Studio in New Haven, Connecticut, 1965. (Foto: Margit Staber)

verunsichert fühlte. Heute wissen wir, dass Josef Albers als Maler und als Pädagoge zu dem kleinen Kreis der authentischen Persönlichkeiten gehört, die die visuelle Landschaft unseres Jahrhunderts mitgeformt und ästhetisch konditioniert haben.

Zu den Albers-Ausstellungen der letzten Jahre erschienen umfangreiche, verschiedenartige Deutungen enthaltende Kataloge, zusätzlich zu den in den Albers-Publikationen gegebenen. Es sei an die vom Verlag Josef Keller, Starnberg, publizierte, von Eugen Gomringer herausgegebene Monographie (1968) erinnert sowie an jene von Werner Spies, 1970 deutsch bei Gerd Hatje, Stuttgart, verlegt. Das schönste Albers-Buch neueren Datums stammt freilich von Albers selbst; es heisst «Search versus Research» (1969) und enthält drei Vorlesungen, die er am Trinity College in Hartford in Connecticut 1965 gehalten hat und in denen er seine gestalterische Konzeption an Übungsbeispielen dargelegt hat, und zwar allgemeiner und zugleich spezieller als in seiner grossangelegten Farbstudiensammlung von 1963, dem unvergleichlichen, in Kollaboration mit Studenten entstandenen (in einer Schachtel verpackten)

Standardwerk «Interaction of color» (deutsche Neuauflage: 1973 bei Keller, Starnberg).

Im Frühjahr 1973 schliesslich schloss Albers seine zweijährige Arbeit an dem Portfolio «Formulation: Articulation» ab, in dem er auf 66 Doppelseiten die Ideen, die ihn als Maler und Grafiker über vierzig Jahre beschäftigt hatten, noch einmal entfaltete und veranschaulichte (herausgegeben durch die Siebdruckspezialisten Norman Ives und Sewell Sillman in New Haven, Conn.). Das Portfolio kann als Rekapitulation und Neuinterpretation des Lebenswerkes von Josef Albers durch Josef Albers gelten. Nun, da der Tod seinen Aktivitäten ein Ende gesetzt hat, werden gewiss neue Analysen über ihn – der sehr wählerisch war in der Auswahl der Kunstschriftsteller, Kritiker und Museumsleute, denen er Zugang zu seiner Arbeit gewährte – das Meinungsspektrum erweitern und seine Leistung im Kontext der Kunst unseres Jahrhunderts prüfen.

Der Weg, den seine Kunst nahm, seitdem sie mit den Glasmontagen am Bauhaus ihre Eigenständigkeit gefunden hatte, war ein Weg ständiger Vereinfachung. Es blieb ihm schliesslich in der Malerei das Quadrat als Trägerstruktur der Farbe, und sie führte seit 1949 zu der Bilderreihe der «Homage to the Square», die er dann auch «Huldigung an die Farbe» nannte. In der Grafik war es die Gerade, operatives Element der seit 1950 entstandenen «Strukturalen Konstellationen», Gravuren in schwarz glänzenden Kunststoffplatten, die weiss linear Scheinräume erzeugen. Das Thema: das Verhalten von Farben in der Fläche und das Verhalten von Linien in der Fläche. Beides blieb ihm unerschöpflich als Anregungsstoff. Er sagte: Nur der Schein trägt nicht.

Eine Argumentationskette, die sich an das Schaffen von Albers als Künstler und als Kunstpädagoge knüpft, sei hier erwähnt: zu den Grundzügen seiner Konzeption gehörte die serielle Behandlung des jeweiligen Themas, das heisst Variation als notwendige Folge einer Elementarweise, die Elementgruppen (Farbgruppen) in ihren möglichen Abweichungen darstellt und die eine logische Folge der Ökonomie der Mittel ist: mit einem Minimum an faktisch Vorhandenem ein Maximum an Wirkung zu erreichen. Untrennbar damit verbunden ist wiederum die völlig unpersönliche Handhabung der Mittel: das Material hatte für Albers rein instrumentalen Charakter. Nichts blieb vom Wunschtraum der individuellen Handschrift des Künstlers und der Faszination, in die Intimsphäre des Künstlers einbezogen zu sein. Ein anderes Ideal der Kunst, noch immer und wieder umstritten im Kunstgespräch der Gegenwart, tritt zutage, nämlich jenes, das die Intelligenz sensibilisiert, die Sensibilität intellektuell schärft, Mittel und Methoden dem denkenden Bewusstsein unterordnet. – Wir kehren zurück zum Anfang dieser der Erinnerung an Josef Albers gewidmeten Betrachtung.

Paradoxerweise entsteht aber gerade aus dieser Zurücknahme der Ausdruckskraft der Kunst in den objektiven Tatbestand ästhetischer Systeme die höchst individuelle Gefühlsreaktion des Betrachters, indem er auf ein seiner psychischen Gestimmtheit entsprechendes Wirkungsobjekt anspricht. Albers: «Der Inhalt der Kunst – visuelle Formulierung unserer Reaktion zum Leben.»

Als ich Josef Albers zum erstenmal 1965 in New Haven besucht hatte, wollte ich eine kleine Monographie über ihn schreiben. Sie kam damals nicht zustande, weil dem kleinen deutschen Verlag, der sie herausbringen wollte, die finanziellen Mittel ausgingen. Es wäre die erste Monographie über Albers gewesen. In den Notizen zu diesem Buchprojekt finde ich folgenden Passus: «Wieder und wieder kehrt das Gespräch zur Farbe zurück. Farbe hat gesellschaftliche Neigungen, sagt Albers, Farben streben zusammen, sie streiten miteinander. Man muss sie ausgleichen und zähmen... Sie fragen, was ich als Kontinuität in meiner Malerei verstehe: vielleicht das einfache, aber dauerhafte Formgerüst, wie es bei den Quadratbildern besonders deutlich der Fall ist, als eine Möglichkeit (das Vehikel), unbegrenzte Farbbeziehungen herzustellen. Was ist Wandel? Eben die neue Farbbeziehung.» Auf die alte, unbeantwortbare Frage, was Kunst sei, antwortete Albers in den Gesprächen von damals: «Sie engagiert jenseits der Netzhaut, und erst wenn eine post-physiologische ästhetische Erfahrung geschieht, können wir von einer schöpferischen Anteilnahme sprechen. Solange ich einzelne Töne höre, höre ich nicht deren Musik. Musik liegt zwischen den Tönen: Poesie zwischen den Wörtern. Also: künstlerischer Effekt tritt ein, wenn jenseits der retinalen Projektion der Betrachter betroffen wird.»

Ich fragte Albers auch, ob Kenntnisse über Kunst, zum Beispiel über die Geschichte der Kunst, und Vertrautheit mit den Entstehungsprozessen von Kunst dem besseren Verständnis dienen. Er bezweifelte es. «Dass Kunst nicht durch faktisches Wissen verständlicher wird, zeigt die Tatsache, dass Künstler oftmals unfähig sind, etwas von anderen Künstlern aufzunehmen. Sie haben kein Organ dafür. Es ist eine Art von Taubheit. Ich bin darin ein typischer Fall. Man fragt mich: Was denken Sie von diesem oder jenem Künstler? Ich sage: Ich bin nur an Albers interessiert.» – Dieser ichbezogenen Intensität, ja Egozentrik des Schaffens verdanken wir eine der konsequentesten und markantesten Bilderwelten in der Malerei des 20. Jahrhunderts. «Einfache Vielheit» – auch das ist eine der Formulierungen von Josef Albers.

Margit Staber

2 Josef Albers bei Korrekturen an dem Portfolio «Formulation: Articulation» in New Haven 1972

3 Josef Albers: «Huldigung an das Quadrat» (Homage to the Square); Öl auf Masonit

4 Josef Albers: «Strukturelle Konstellationen», etwa 1958; Gravur in Resopal

5 Josef Albers: «Bent Black», 1940

6 Josef Albers: Gitterbild, 1921; Farbglasmuster, eingeflochten mit Kupferdraht in ein Stück Zaungitter

