Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 45 (1958)
Heft: 4: Bauen in Israel

Artikel: Josef Albers
Autor: Bill, Max
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-35031

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

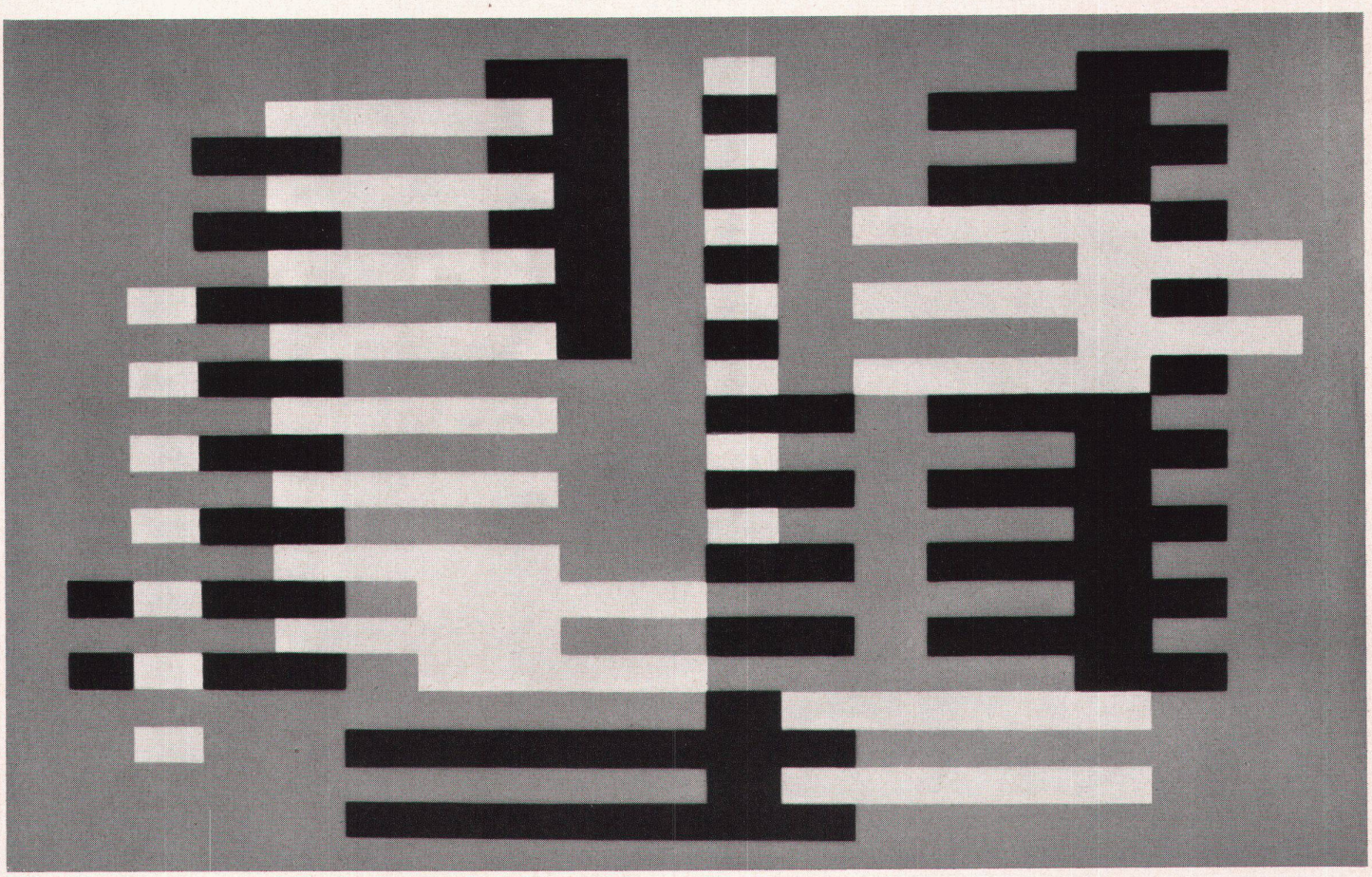
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Max Bill

Josef Albers



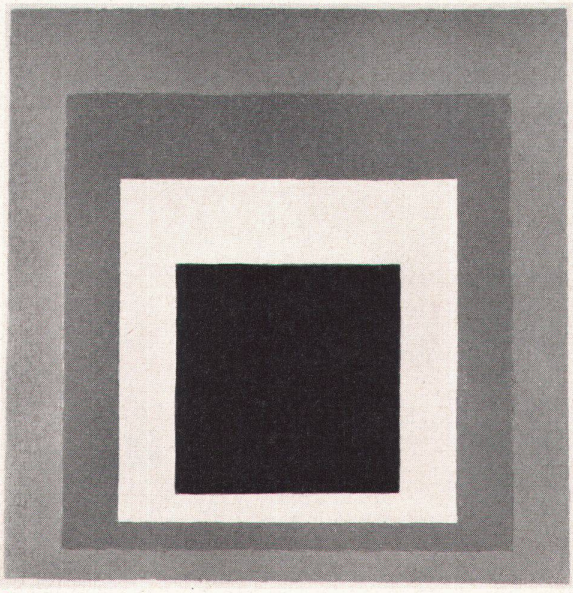
1

In der Generation der gegenwärtig ungefähr Siebzigjährigen nehmen Josef Albers (*1888) und Georges Vantongerloo (*1886) eine besondere Stellung ein. Während Pevsner (1886), Arp (1887), Chagall (1887), Morandi (1890) seit langem ihre festgelegten persönlichen Stilformen gefunden haben, experimentieren Albers und Vantongerloo noch immer weiter. Von uns Jüngeren werden sie deshalb beinahe als Altersgenossen betrachtet, mit denen man die gemeinsamen Probleme diskutiert. Dies liegt wohl auch daran, weil – was beiden gemeinsam ist – sie nach Konzeptionen arbeiten und sich Methoden geschaffen haben, die unserer Zeit und unseren aktuellen ästhetischen Problemen besonders nahe liegen.

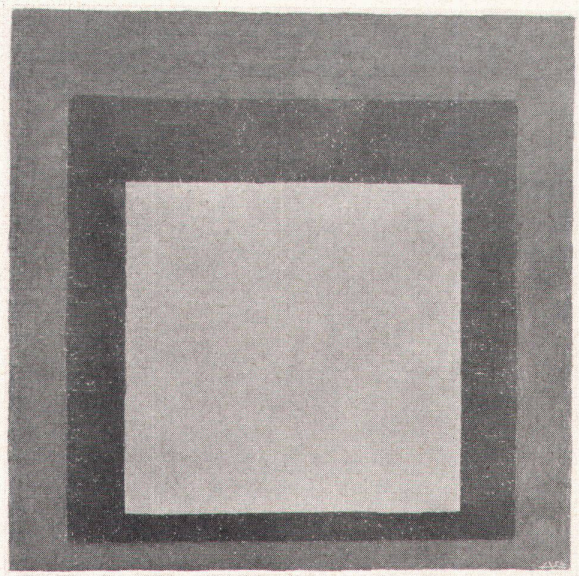
Wenn man Kunstwerke als «Informationsträger» (Max Bense) oder als «Gegenstände für den geistigen Gebrauch» (Max Bill) versteht, erklärt es sich von selbst, weshalb in besonderem Maß die heute nach objektiven methodischen Wertmaßstäben Suchenden der mittleren und jungen Generation gerade mit den beiden älteren Meistern Albers und Vantongerloo sich im Einklang fühlen.

So wie der späte Claude Monet und der frühe Kandinsky um 1912 die heute aktuell scheinende Richtung des Tachismus vorweggenommen haben und wie Kandinsky diese in der Folge als subjektivistischen Expressionismus erkannt und wieder verlassen hat, so sind die jüngeren Pioniere nach Mondrian, also Vantongerloo und Albers, für eine ganze nachfolgende Generation zu Leitbildern geworden – mit dem Unterschied, daß sie selbst bis in die jüngste Zeit hinein noch immer ihre eigenen neuen Beiträge zur Entwicklung mitleisten.

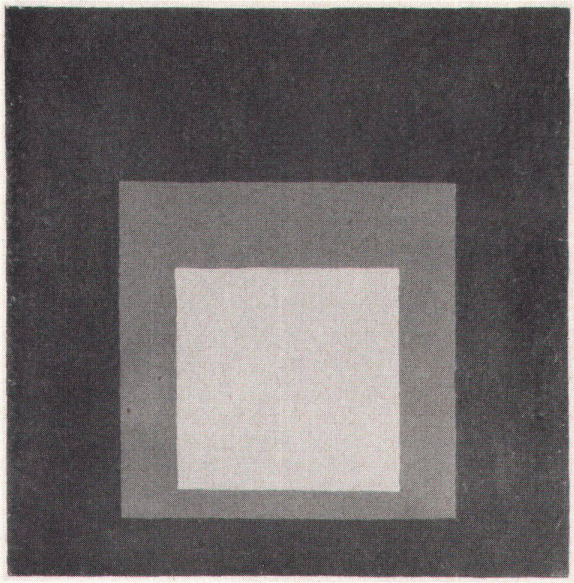
1
Josef Albers, Tektonische Gruppe, 1925. 45 × 29 cm. Orange Opakglas, weiße Ätzung, schwarze Einbrennfarbe
Groupe tectonique. Verre opaque orange, cautérisation blanche, couleur noire
Tectonic Group. Orange opaque glass, white etching, black annealed colour



2



3



4

Obwohl heute die selbstbezogene bravouröse Geste, die sich im Tachismus zeigt, auf viel Interesse stößt und als eine Befreiungsaktion auf einen festgerannten Geometrismus sicher von heilsamer Wirkung ist, darf nicht verschwiegen werden, daß dieser Art von «Befreiung» eine völlig andersartige, echte Befreiung – nämlich auch vom überspitzten Subjektivismus – gegenübersteht. Diese erstrebt in der Malerei, mit den Mitteln der Kunst, mehr als eine persönliche Manifestation – sie sucht nämlich nach einer allgemein gültigen ästhetischen Information mit dem Ziel einer allgemein gültigen ästhetischen Kommunikation.

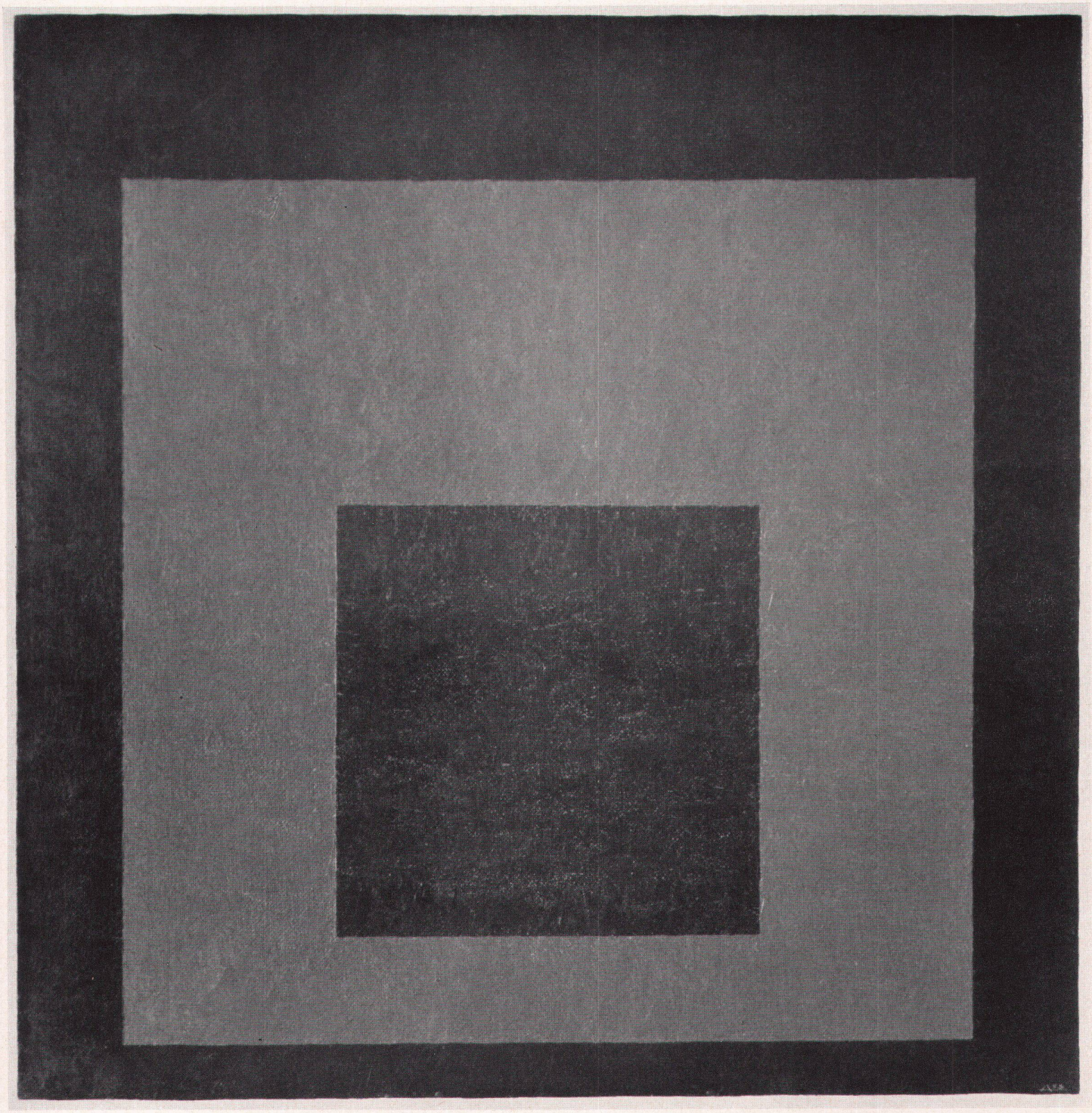
Wenn wir annehmen, daß einem Kunstwerk ästhetische Bedeutung zukomme, so müssen wir uns fragen, was es außer dieser ästhetischen Bedeutung noch weiterhin aussage. Dieses Andere könnte nun ein Inhalt irgendwelcher Art sein, also eine Mitteilung = Information, über irgendeine Begebenheit. Diese Art von Bildmitteilung kann vom Symbol mit Zeichencharakter (Hieroglyphe, Ideogramm) über das Bild einer wahren oder vorgestellten Begebenheit (Giotto – Picasso – Dali) führen, bis zur Bildorganisation, wie wir sie in der konkreten Kunst kennen, also bis zum Zeichen für Begebenheiten, die anders als auf visuell-ästhetische Weise nicht dargestellt werden können; denn weder als mathematische Formel, noch als literarische Beschreibung kann die Interpenetration von Rot und Grün ästhetisch wahrgenommen werden, sondern nur durch ihre Präsentation in concreto.

Es ist unbestritten, daß diese ästhetischen Informationen auf der Anordnung der Bildelemente beruhen, das heißt auf der Größe, Lage und ihren Beziehungen zueinander. Max Bense bezeichnet dies in «aesthetica II + III» als physikalischen Prozeß oder wenigstens als einem solchen vergleichbar und nähert sich dadurch – von der entgegengesetzten Seite – dem Punkt, den ich als «autonome Wirkung eines Bildes» bezeichne, nämlich als «Energiequelle». Das heißt, als einen Ort der Energien aussendet, in Rhythmen, die durch die Bildorganisation festgelegt werden. Diese Energien werden erzeugt durch die Farbschwingungen selbst und durch das Zusammenspiel der Farbschwingungen zu einem Ganzen – was letztlich auch als physikalisch-physiologischer Vorgang beschrieben werden kann.

Nun sind gerade die Werke von Josef Albers besonders schöne Beispiele für eine solche Betrachtungsweise, sind sie doch reduziert auf die elementarsten Formelemente und auch in den Farben von besonderer Experimentierfreude.

Albers ist in Europa erst seit dem Jahr 1956 wieder mit Ausstellungen in Erscheinung getreten. Erstmals im Mai-Juni 1956 im Kunsthaus Zürich (zusammen mit dem andern Amerika-Europäer Fritz Glarner und unter Hinzunahme von Vordemberge-Gildewart). Es folgte eine Reihe von Ausstellungen in Deutschland (unter anderem in Hagen, Wiesbaden, Ulm, Freiburg i/Br.) und auch eine erste Ausstellung in Paris (bei Denise René). Im Jahr seines 70. Geburtstages (19. März 1958) folgen noch einige weitere. Obwohl Albers zu den meistgezeigten Einzelausstellern in den USA gehört, mußte er für Europa erst wiederentdeckt werden, nachdem er 1933 nach USA übergesiedelt war.

Früher hat er am Bauhaus, erst als Schüler von Klee und Kandinsky, später als Meister, gewirkt, nachdem er vor Eintritt ins Bauhaus an der Akademie in Berlin sein Diplom als Kunstpädagoge erworben hatte. Diese Voraussetzungen, verbunden mit dem glücklichen Zusammentreffen am Bauhaus mit Klee und Kandinsky und der Beschäftigung mit den Ideen, die Theo van Doesburg in «de Stijl» vertrat, prädestinierten ihn von vornherein als Lehrer, als der er schon am Bauhaus im Vorkurs, dann am Black Mountain College und an der Yale-Universität fast zwei Generationen von Gestaltungsbeflissenen erzog, wobei er daneben noch Zeit fand, in Gastkursen von



5

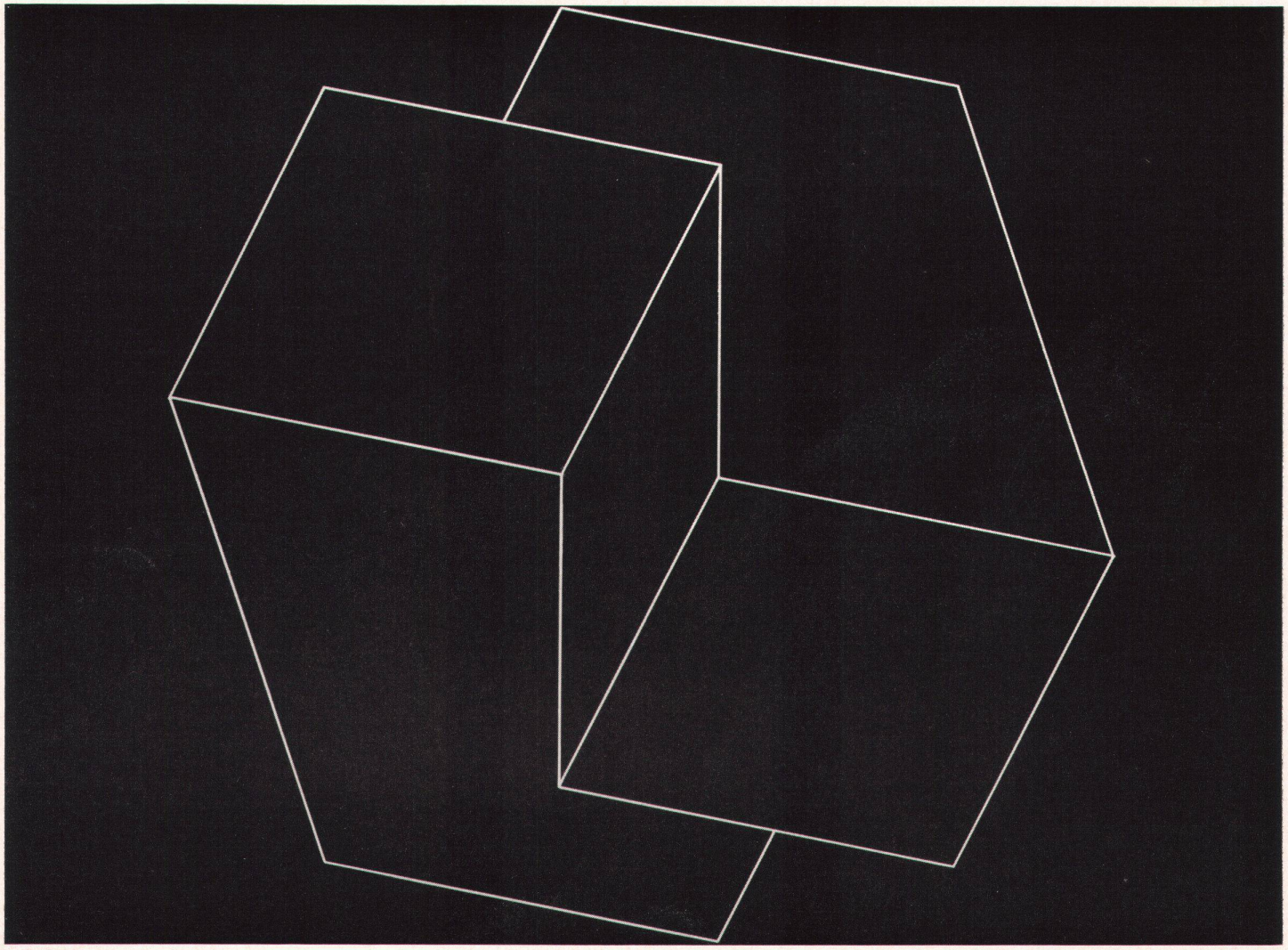
2–5
Josef Albers, Homage to the Square | Hommage au carré

2
Studie zu «Apodictic», 1950–54. 40,5 × 40,5 cm. Öl auf Masonit. Königsblau, Grau, Weiß, Schwarz
Etude pour «Apodictique». Huile sur masonite
Study to "Apodictic". Oil on masonite

3
Studie zu «Fertiggestellt», 1954. 40,5 × 40,5 cm. Öl auf Masonit. Grau, Goldocker, Kadmiumorange
Etude pour «Achevé». Huile sur masonite
Study to "Completed" Oil on masonite

4
Studie zu «Grün und Grau gegen weites Braun», 1955. 45,5 × 45,5 cm. Öl auf Aluminium. Marsrot, Grau, Kadmiumgrün
Etude pour «Vert et gris contre étendue brune». Huile sur aluminium
Study to "Green and Gray against large Brown". Oil on aluminium

5
Mediativ, 1953. 81 × 81 cm. Öl auf Masonit. Gebrannte Siena, Grau, Dunkelgrau
Médiation. Huile sur masonite
Mediative. Oil on masonite



6

kürzerer oder längerer Dauer, unter anderem auch in Chile, Mexiko, Hawai, und während der ersten zwei Jahre an der Hochschule für Gestaltung in Ulm seine reichen pädagogischen Erfahrungen anzuwenden.

Gleichzeitig wuchs sein umfangreiches bildnerisches Werk von exemplarischer Folgerichtigkeit und Schönheit. Bevor er um 1923 zu den berühmt gewordenen Glas-Bildern seines «Thermometer-Stils» gelangte, hatte er einen gezähmten, fast Feiningerschen Kubismus gepflegt und sich nach 1930 mit den verschiedensten malerischen Problemen beschäftigt. Von besonderer Bedeutung sind in den letzten Jahren seine «Homages to the Square» geworden, wo er innerhalb einer Struktur von extremer Einfachheit – die im ganzen sieben Gruppen-Varianten zuläßt, von denen er vier benützt, – eine große Zahl von farbigen Bildtafeln geschaffen hat.

Die Konzentration auf eine solchermaßen reduzierte Thematik erinnert an asiatische Kultbilder, und es strahlt von ihnen denn auch in ihrer Wirkung etwas aus, das sie in die Höhe tibetanischer Mandalas bringt. Dabei spielt ein leiser Humor mit: das «Mit den letzten Dingen Spielen», wie Klee es nannte, das Überraschen des Betrachters: das Vexierbildhafte. Man weiß manchmal nicht mehr, was vorn und was hinten liegt auf diesen Bildern, ob sie flächig oder räumlich sind. Sie haben etwas Unfixierbares und bleiben dennoch rational. Noch einen Schritt weiter in diesem Sinn gehen seine «Strukturalen Konstellationen» mit ihren weißen Lineamenten, graviert in schwarz spiegelnden Grund. Pseudoräume, wie man sie sich als Darstellungen der vierten Dimension auf der Fläche vorstellen könnte. Räume, die real nicht existent sein können, deren Realität in der Anwendung der bildnerischen Mittel liegen muß, deren ästhetischer Wert gleichbedeutend ist mit dem Wert an ästhetischer Information, die sie weitergeben.

Diese Bilder von Josef Albers enthalten aktuellste Probleme allgemein interessierender Art, auf objektive Weise dargeboten. Ihre Poesie öffnet sich durch den täglichen Umgang. Hier wird nicht mit Fanfaren und wilden Gestikulationen die Aufmerksamkeit auf vorübergehende Exzesse gelenkt. Hier entstehen Sinnbilder von der Abgeklärtheit der elementaren Weltstruktur.

6
Josef Albers, Strukturale Konstellation. U-12, 1955. 65 × 48,5 cm. Gravur in Resopal. Schwarz, Weiß
Constellation structurelle. U-12. Gravure dans résopale
Structural Constellation. U-12. Engraving on resopal

Photos: Walter Dräyer, Zürich