

# Josef Albers Interaction of Color

HATJE  
CANTZ

Grundlegung  
einer Didaktik des  
Sehens





Josef Albers Museum  
Quadrat Bottrop

Herausgegeben von  
*Heinz Liesbrock*

# Josef Albers Interaction of Color

Grundlegung einer Didaktik  
des Sehens

HATJE  
CANTZ



# Inhalt

7		Zwischen den Farben. Josef Albers und <i>Interaction of Color</i> Heinz Liesbrock
21		Einleitung
23	I	Farberinnerung – visuelles Gedächtnis
24	II	Farbenlesen und Farbgefüge
26	III	Warum Farbpapiere – anstatt Pulver- und Malfarben?
28	IV	Eine Farbe hat viele Gesichter – die Relativität der Farbe
32	V	Heller und/oder dunkler – Lichtintensität, Helligkeit Graustufen – in neuen Darstellungen Farbintensität – Farbigkeit
38	VI	Eine Farbe erscheint wie zwei – wie umgekehrte Hintergründe aussehend
40	VII	Zwei verschiedene Farben erscheinen gleich – Subtraktion von Farbe
42	VIII	Warum Farbtäuschungen? – Nachbilder, Simultankontrast
44	IX	Farbmischungen in Papier – Scheinwirkung von Transparenz
47	X	Faktische Mischungen – additiv und subtraktiv
50	XI	Transparenz und Raumillusion – Farbgrenzen und plastische Wirkung
54	XII	Optische Mischung – Simultankontrast revidiert
55	XIII	Der Bezold-Effekt
56	XIV	Farbintervalle und Transformation
60	XV	Nochmals Mittenmischung – Farbdurchdringung
62	XVI	Farbzusammenstellung – Harmonie – Quantität
68	XVII	Filmfarbe und Volumenfarbe – zwei natürliche Effekte

# Inhalt

70	xviii	Freie Übungen – eine Herausforderung der Phantasie Streifen – eingeschränkte Kombinationen Herbstlaub-Studien – eine amerikanische Entdeckung
75	xix	Die Meister – Farbinstrumentierung
77	xx	Das Weber-Fechnersche Gesetz – das Maß in der Mischung
83	xxi	Über Farbtemperaturen und trockene wie feuchte Farbe
86	xxii	Flimmernde Trennlinien – betonte Farbgrenzen
87	xxiii	Gleicher Helligkeitswert – Verflüchtigung trennender Grenzen
90	xxiv	Farbtheorien und Farbsysteme
93	xxv	Über das Lehren von Farbe – einige Fachbegriffe aus dem Bereich Farbe Erläuterung der Fachbegriffe Varianten gegen Vielfalt
100	xxvi	Anstelle einer Bibliografie
101		<i>Farbtafeln</i>
213		Editorische Notiz <i>Jochen Stremmel</i>



## Zwischen den Farben. Josef Albers und *Interaction of Color*

»Ich habe niemals Kunst unterrichtet. Anstatt Kunst habe ich Philosophie gelehrt. Auch wenn die Technik für mich ein großes Thema ist, habe ich doch nie Malerei unterrichtet. Mein ganzes Bestreben war es, die Menschen zum Sehen zu führen.«<sup>1</sup> J. Albers

Josef Albers war der wohl bedeutendste Kunstlehrer des 20. Jahrhunderts, und *Interaction of Color* ist das primäre Zeugnis seines Unterrichts. Dieses Werk, das er 1963 veröffentlichte, als er in seinem 75. Lebensjahr stand, legt die Ergebnisse seiner Forschung zur Wirklichkeit der Farbe und ihrer Pädagogik dar, die sich über Jahrzehnte herausgebildet hatten. Es kann in seinem Rang nicht hoch genug veranschlagt werden, weil es gegenüber älteren Analysen der Farbe und ihrer Wahrnehmung tatsächlich Neuland eröffnet. Albers hat damit die wahrscheinlich wichtigste Farblehre seit Goethe geschaffen, weil sich hier empirische Genauigkeit der Untersuchung und eine poetische Imagination in der Deutung der Phänomene verbinden. Wer als Künstler und Gestalter die Ausdrucksmöglichkeiten der Farbe zu seinem Arbeitsfeld gemacht hat, wird dazu bis heute keine bessere Referenz finden. Dabei wendet sich *Interaction of Color* aber auch an den interessierten Laien, stützt sich die Schrift doch vor allem auf Arbeitsbeispiele der Studenten im sogenannten *Farbkurs*, den Albers über viele Jahre in Amerika unterrichtete. Tatsächlich haben diese Übungen Grundlagencharakter und nichts von einem forcierten Spezialistentum. Keineswegs alle der Studenten hatten ausdrückliche künstlerische Ambitionen, sondern befanden sich in einer propädeutischen Studienphase der generellen Orientierung. So gehen viele der Beispiele von scheinbar einfachen Problemstellungen aus, um dann durch deren Untersuchung zu Ergebnissen zu gelangen, deren sinnliche Komplexität immer wieder überrascht.

Albers war ein in der Wolle gefärbter Pädagoge, der sich der Arbeit mit jungen Menschen mit großer Hingabe widmete.

Geboren als Sohn eines Malermeisters, der aus dem Sauerland in die prosperierende Industriestadt Bottrop im nördlichen Ruhrgebiet zugewandert war, begann er früh eine Ausbildung zum Volksschullehrer und ließ als Erster den über Generationen reichenden handwerklichen Horizont der Familie zurück. Sein beruflicher Weg führte ihn zunächst an Schulen in Bottrop und im Münsterland, bis er sich nach dem Ende des Ersten Weltkriegs entschloss, seinen eigentlichen künstlerischen Ambitionen nachzugehen, um 1920 als Student in das gerade eröffnete Bauhaus einzutreten, wo er bald zu einem der profiliertesten Lehrer wurde. Insbesondere der wichtige Vorkurs, dessen Besuch für alle Studenten obligatorisch war, verdankt Albers wesentliche Impulse. Das Ziel war dabei eine »Schöpferische Erziehung«, so der Titel eines Vortrags, den er 1928 gehalten hatte, in dem es um einen besonderen Bildungsanspruch ging: die künstlerische Ausbildung verband sich mit dem umfassenden Ziel einer allgemeinen Menschenbildung der Studenten.<sup>2</sup>

Bereits im November 1933 emigrierte Albers gemeinsam mit seiner Frau Anni in die USA, kurz nachdem sich das Bauhaus unter dem Druck des neuen nationalsozialistischen Regimes im Sommer zuvor aufgelöst hatte. In Amerika unterrichtete er zunächst am Black Mountain College in North Carolina; schließlich wurde er 1950 zum Direktor des Department of Design der Yale University berufen. Albers war hier bis zu seiner Pensionierung 1958 tätig, und in dieser Zeit wurde sein Ansehen als Lehrer legendär. Dabei war seine Tätigkeit besonders mit dem sogenannten *Farbkurs* verknüpft. Hier vor allem verband sich die Lehrtätigkeit auf das Innigste mit der eigenen künstlerischen Praxis.

Albers hatte mit dem Eintritt in das Bauhaus die eigene Malerei zurückgelassen und nahm sie erst nach der Emigration wieder auf. Nicht zuletzt kann man dabei den großen Maßstab der Landschaft und Vegetation in den USA und ebenso die Begegnung mit den Farben und der alten Kunst Mexikos, das er und seine Frau seit 1935 vielfach bereisten, als Quelle der künstlerischen Inspiration festmachen. Angesichts des sich in Amerika eröffnenden Erfahrungshorizonts erfand sich Albers auch künstlerisch neu. Dabei wurde ihm die Farbe im Lauf der Vierzigerjahre zum zentralen Medium, deren besondere Ausdrucksmöglichkeiten er systematisch erforschte.

Mit der großen Serie *Homage to the Square*, deren erstes Gemälde im Sommer 1950 entsteht, wird die Farbe dann zur alleinigen Wirklichkeit des Bildes. Eine elaborierte Kompositionsvorstellung und jeder gestische Ausdruck treten zurück; stattdessen rücken eine Ökonomie des künstlerischen Vorgehens und Sparsamkeit der Form in den Mittelpunkt, um der Farbe und ihrer Entfaltung ungestörte Aufmerksamkeit zu sichern. Das Gerüst des Quadrats selbst tritt dabei – auch wenn es der gesamten Serie von mehr als 2000 Gemälden den Namen gibt – in den Hintergrund. Albers formulierte das scheinbare künstlerische Paradox einmal prägnant: »Ich huldige nicht einem Quadrat. Es ist nur ein Geschirr, auf dem ich meine Verzückerung durch die Farbe ausbreite.«<sup>3</sup>

Insbesondere durch *Homage to the Square* wurde Albers' Kunst seit 1960 auch zur wichtigen Orientierung für eine jüngere Generation amerikanischer Künstler, die sich von den leer gelaufenen Pathosformeln des dominierenden Abstrakten Expressionismus zu befreien suchte, der in den USA und international in hohem Ansehen stand. Die Minimal und die auf ihr basierende Conceptual Art, als die sie später bekannt wurde, strebten jedoch nicht nach solcher Spontaneität und emotionalem Überschwang, ihr Werkverständnis war vielmehr von der Reduktion der Form, der Regelmäßigkeit des Verfahrens und einem Bewusstsein für die genuinen Eigenschaften von Materialien geprägt. Auch die Idee der Farbe, wie sie für Albers im Mittelpunkt stand, war hier von besonderem Belang. Künstler und Künstlerinnen wie Robert Irwin, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt, Agnes Martin oder Ad Reinhardt waren nie direkte Schüler von Albers gewesen, doch hatten sie seine Kunst genau studiert und daraus wichtige Hinweise für die Entwicklung ihres eigenen Werks gezogen. Nicht zuletzt war ihnen auch das künstlerische Ethos von Albers Vorbild: seine persönliche Zurückhaltung, die jeder lauten Geste abhold ist, und die Bescheidenheit einer Kunst, die ihre Mittel handwerklich sparsam einsetzt und sich jeder wohlfeilen Botschaft im Sinn des vermeintlichen Zeitgeists enthält.<sup>4</sup> Diese außerordentliche Wirkung von Albers' Kunst auf jüngere Künstler ist bis heute zu beobachten.

Wie also lässt sich Albers' Verständnis der Farbe genauer fassen, und welche sind die konkreten Hinsichten, die in den Übungen zur *Interaction of Color* dargelegt werden? Schon in

seiner Einleitung zum Kommentarband des Werks postuliert Albers nachdrücklich seine Grundüberzeugung, aus der sich alles Weitere herleitet: Farbe, so stellt er fest, hat keine feststehende Identität, sie bietet unserem Sehen keinerlei verlässlichen Referenzpunkt. Dies aber versteht Albers nicht als einen Malus, sondern er sieht in der vermeintlichen Einschränkung eine besondere Potenzialität. Tatsächlich ist es die Wandelbarkeit der Farbe, ihr fluider Charakter in unserer Wahrnehmung, der ihn fasziniert. Gleich zu Beginn stellt er fest: »In visueller Wahrnehmung wird eine Farbe beinahe niemals als das gesehen, was sie wirklich ist, das heißt als das, was sie physikalisch ist. Dadurch wird die Farbe zum relativsten Mittel der Kunst.«<sup>5</sup> Wer diese Relativität nicht versteht, sitzt einem Missverständnis auf, und dessen Wahrnehmung führt in die Irre.

Wir sehen eine einzelne Farbe niemals ›rein‹, absolut, sondern nur in Abhängigkeit von anderen Farben. Eine Farbe ändert sich permanent durch ihre unterschiedlichen Nachbarschaften. Albers zeigt dies besonders am Beispiel des sogenannten ›Simultankontrasts‹: Hell und Dunkel nebeneinandergesetzt werden in ihrer Differenz jeweils verstärkt; die helle Farbe wirkt heller und die dunkle noch dunkler. Und wenn zwei Farben in direkter Nachbarschaft sind, so verschieben sich die Farbwerte hin zu den ›komplementären‹ Kontrasten: Rot verstärkt sich in seiner Wirkung gegenüber Grün, dasselbe gilt für Orange und Blau sowie für Gelb und Violett. Dieser Effekt der komplementären Kontraste war Wissenschaftlern und Künstlern schon seit dem 19. Jahrhundert bekannt; besonders ist hier der französische Chemiker Michel Eugène Chevreul zu nennen, der als Erster dieses Phänomen entdeckt und beschreibt.<sup>6</sup> Auch Albers führt Chevreul an, aber er macht den Simultankontrast in ganz eigener Weise fruchtbar. Denn die Verwandlung der Farben durch den Kontrast versteht er nicht als Abweichung von der eigentlichen Realität einer Farbe, sondern als die *wirkliche* Farbe, nämlich wie sie in unserem wahrnehmenden Auge erscheint. Diese Scheinhaftigkeit ist der wirkliche Reichtum der Farbe, nicht aber das, was sie objektiv messbar darstellt. »Nur der Schein trägt nicht«, hat Albers einmal dieses Paradox lakonisch beschrieben. Denn alles verändert sich im Moment, je nachdem, wie wir unseren Blick einstellen. Diese grundsätzliche Einsicht in die Bedingungen unserer Wahrnehmung beschreibt auch

die bekannte, von Albers formulierte Dichotomie von ›factual fact‹ und ›actual fact‹, nämlich dem, was physikalisch gemessen werden kann, und dem, was wir tatsächlich sehen und das sich deshalb objektiver Definition entzieht. Dieses Spannungsverhältnis hat Albers durch sein gesamtes Werk hindurch fruchtbar gemacht. Die Wandlungen der Phänomene im Sehen sind das eigentliche Energiezentrum, um das herum sich seine Kunst und Lehre bewegen.

Den täuschenden Charakter der Farbe, wie er sich in der Differenz zwischen ›factual fact‹ und ›actual fact‹ entfaltet, nimmt *Interaction of Color* in einer Reihe von Versuchsanordnungen in den Blick, sodass sich Schritt für Schritt der Reichtum des Phänomens Farbe offenbart. Betrachten wir die Themen einmal kursorisch. Beginnen wir mit einer vermeintlich einfachen Fragestellung, die aber unsere Wahrnehmungsfähigkeit bereits auf eine erhebliche Probe stellt: sie richtet sich auf die unterschiedliche Helligkeit von Farben und auf die verschiedenen Grade der Farbtintensität eines Tons. Um die Abstufungen von Hell und Dunkel und der spezifischen Leuchtkraft einer Farbe zu entdecken, brauchen wir Geduld und Genauigkeit, um den Blick so einzustellen, dass sich ihm die feinen Differenzen offenbaren (Kap. v). In diesem Zusammenhang gibt es dann auch Übungen zur regelmäßigen Abstufung einer Farbe von hell zu dunkel und umgekehrt.

Eine wichtige Aufgabe besteht auch darin, unterschiedliche Farben in ihrer Veränderung durch entsprechend abgestimmte Hintergrundtöne zu beobachten: Wie kann etwa eine einzelne Farbe wie zwei unterschiedliche erscheinen, wenn man den richtigen Fonds dafür wählt? »Deshalb wird die wahre Farbe der 2 mittleren Quadrate unkenntlich, weil sie ihre Identität verliert« (Kap. vi). Umgekehrt beobachten wir, dass zwei verschiedene Farben wie eine einzige wirken können, wenn ihre Beziehung zu einem geeigneten Hintergrund es erlaubt. Albers nennt dies eine »Farbsubtraktion« (Kap. vii). Weiterhin geht es um die scheinbare Transparenz von Farben und um deren räumlich-plastische Wirkung. Albers: »Wenn bei den Transparenzübungen eine Farbe über oder unter einer anderen zu liegen scheint, stößt man auf eine dritte optische Täuschung – die Raumillusion« (Kap. xi).

Auch die sogenannte »Mittenmischung« wird vorgestellt, also die gegenseitige Durchdringung von zwei Farben.

»Eine genaue Mittenmischung erkennt man daran, dass sie in Helligkeit und Farbton von jedem der beiden Mischpartner (Eltern) gleich weit entfernt ist.« Wie hoch ist der jeweilige Anteil der beiden Ausgangsfarben an der Mischfarbe? Albers betont hier – wie mehrmals auch an anderer Stelle – die Schwierigkeit der Aufgabe für unsere Wahrnehmung und zeigt zugleich einen Weg auf, wie »selbst ein ungeübtes Auge [...] ihren jeweiligen Anteil an der Mischung erkennen kann« (Kap. xv).

Ein weiterer wichtiger Punkt der Analyse bezieht sich auf die genaue Grenze zwischen benachbarten Farben. Wie begegnen sich in unserer Wahrnehmung zwei Farben, wenn sie auf einer Fläche direkt nebeneinander ausgebreitet sind? Gibt es eine betonte Grenzlinie zwischen ihnen, oder zeigt sie sich unscharf, wie flimmernd angedeutet ohne Trennschärfe, nämlich »bei Farben, die im Farbton zwar kontrastieren, deren Helligkeitswerte aber benachbart sind« (Kap. xxii).

Beim Studium dieser und weiterer Übungen, die alle in Wort und Bild genau beschrieben sind, erfahren wir, wie sich die unterschiedlichen Farbwirkungen – als Übereinstimmung oder Kontrast, je nachdem – in unserem tatsächlichen Sehen manifestieren. Sie erscheinen nicht außerhalb von uns als tatsächliche empirische Formen, sie sind nicht ein abgeschlossenes, fixiertes Produkt; vielmehr haben sie ihren Ort in einem Erfahrungsraum, den unser Sehen eröffnet. Angesichts dieser eigentlich schwebenden Sphäre ohne klar definierte Koordinaten findet unsere Wahrnehmung zu sich selbst.

Ähnlich wie beim Erlernen einer Sprache der Worte, deren Grammatik, Syntax und Wortschatz wir uns durch regelmäßiges Üben anzueignen versuchen, geht es auch im Feld der Farbe um eine dauernde Praxis des vergleichenden Sehens. Eine gute Beobachtungsgabe und die Entwicklung unseres Unterscheidungsvermögens sind wichtig. So wird unsere Wahrnehmung geschärft für subtile Unterschiede verschiedener Farbtöne, ihrer Wirkung und ihres Zusammenspiels. Dadurch kommen wir auch den täuschenden Effekten der Farbe auf die Spur. Hingabe und Geduld sind gefordert, ein Untersuchen, das dem Prinzip von ›Versuch und Irrtum‹ und einem immer wieder neuen Ansetzen folgt.

Albers war davon überzeugt, dass seine Schüler eine Problemlösung nur durch eigene konkrete Untersuchung fin-

den konnten. Ein Lehrer, so sein Verständnis, richtet sich nach den Fähigkeiten und Interessen der Studenten und konfrontiert sie nicht im Frontalunterricht mit kodifiziertem Buchwissen und dessen mechanischer Anwendung. Es sei wichtig, die richtigen Fragen zu formulieren, an deren Erforschung Lehrer und Schüler dann gemeinsam arbeiten. Denn die fruchtbarsten Fragen sind jene, so hat er bemerkt, deren Antwort auch der Lehrer selbst noch nicht kennt. Deshalb kamen in seinem Kursus auch keine Farbsysteme vor, wie sie sich in der Tradition ausgebildet hatten. Vielmehr standen differenzierte, klar definierte Übungen im Mittelpunkt, die mit ebensolcher Genauigkeit bearbeitet werden mussten und kein persönliches Abschweifen erlaubten. Es gehe nicht, so Albers, um eine vage Vorstellung künstlerischer Originalität, nicht um ›Selbsta Ausdruck‹. Gerade aber in der konzentrierten Beschäftigung mit einer einzelnen Aufgabe eröffne sich eine besondere Freiheit, die jedoch der persönlichen Entwicklung nicht im Weg stehe.

Farbe könne man nicht theoretisch durch ein Studium aus Büchern begreifen, davon war Albers überzeugt. Denn auch Tanzen lerne man nicht, wenn man nur darüber lese. Farbe verstehen, heißt, sie durch eigene Untersuchung, durch Phantasie, Entdecken und Geschmack unmittelbar zu erfahren. Nur die selbst entdeckte Problemlösung wird als Erkenntnis von Dauer sein.

Wenn sich ein Schüler dem Studium der Farbe mit wirklichem Engagement widmet, betrifft ihn dies auch in seiner persönlichen Entwicklung. Er macht sich frei von erlernten Harmonieregeln und erkennt, dass tatsächlich jede Farbe potenziell mit jeder anderen ›geht‹. Denn neben der Harmonie hat auch die Dissonanz ihren Anteil an einer Idee von Schönheit. Wer engagiert mit Farben umgeht, entdeckt auch die eigenen Vorlieben und Abneigungen gegenüber bestimmten Tönen. Albers interessiert nicht, wie diese Neigungen zu oder gegen bestimmte Farben entstanden sind. Er empfiehlt, sich gerade mit jenen Farben auseinanderzusetzen, die zunächst nicht gefallen. Das Ergebnis wirkt überraschend: »Die bewusste Anstrengung, Farben zu benutzen, die man nicht gern hat, endet gewöhnlich damit, sich in sie zu verlieben.«<sup>7</sup>

So atmet auch dieser Farbkursus den Geist der Reformpädagogik, wie sie sich im späten 19. Jahrhundert in Deutschland entwickelte, als Albers selbst zum Volksschullehrer aus-

gebildet wurde: das selbstständige Lernen der Schüler steht im Mittelpunkt und wird durch geeignete Übungen gefördert. In seiner eigenen Praxis an Schulen in der westfälischen Provinz, wo es oft darum ging, mehrere Jahrgänge von Schülern in einem einzigen Klassenraum zu unterrichten, holte er sich das Rüstzeug für einen erfolgreichen Unterricht.

»Ich will eure Augen öffnen (To make open the eyes)«,<sup>8</sup> rief Albers seinen amerikanischen Studenten am Black Mountain College zu, als er ihnen im Winter 1933, gerade in den USA angekommen und kaum des Englischen mächtig, erstmals gegenübertrat. Dieser Satz hat etwas vom Duktus des Propheten, dem es um eine Verwandlung des Schülers in seinem Verhältnis zur Welt geht. Die Augen zu öffnen, heißt, genau hinzusehen und, in weiterer Konsequenz, der eigenen Wahrnehmung zu vertrauen. Man muss dieser Stimme folgen, ermutigte Albers seine Schüler, und daraus ein persönliches Selbstbewusstsein entwickeln. In den kommenden Jahrzehnten sollte er diesen Satz in immer neuen Varianten wiederholen, um seine Überzeugung zu verdeutlichen, dass es beim Unterrichten von Kunst nicht um Regeln, Techniken und ein kodifiziertes Wissen geht, sondern um die Schulung bewusster Wahrnehmung und letztlich der Menschenbildung. Diese genaue Wahrnehmungsfähigkeit, das Sehen im Besonderen, bedeutete für Albers auch die Grundlage aller künstlerischen Tätigkeit. Die Kunst selbst aber konkret zu lehren, dazu sah er keine Möglichkeit: sie war in seinen Augen nicht planbar, und wenn Kunst sich tatsächlich ereignete, war sie ein Geschenk.

Um den Studenten die direkte Auseinandersetzung mit dem Phänomen Farbe zu erleichtern, präferierte Albers im Unterricht die Arbeit mit farbigen Papieren. Wer über einen ausreichenden Vorrat solcher Papiere verfügte, konnte mit den konkreten Aufgaben direkt beginnen und musste nicht erst das komplizierte Mischen von Farben erlernen, um zufriedenstellende Ergebnisse zu erreichen. Auch hatte die Arbeit mit Papieren den Vorteil, dass sie frei von jeder persönlichen Handschriftlichkeit war, während dem »Selbsta Ausdruck« durch den Auftrag von Farben mit dem Pinsel ein Einfallstor geöffnet wurde. Gerade dies galt es zu vermeiden: Die Arbeit mit Farbe ist für Albers eine Frage der Form und nicht der persönlichen Äußerung.



Solche Bevorzugung von Papier als einem ›anonymen‹ Medium hat eine Parallele in Albers' eigener künstlerischer Praxis. Auch hier wird das Atelier zur handwerklich inspirierten Werkstatt. Albers mischte seine Farben nur selten, sondern trug die fertigen Töne der Ölfarbe ungemischt direkt aus der Tube auf die von ihm bevorzugte Hartfaserplatte auf. Hier wurden sie mit einem Spachtel in kleinen Mengen gleichmäßig verstrichen. Es ist ein tendenziell unpersönlicher Duktus, in der Absicht, eine explizite eigene Handschriftlichkeit zu vermeiden. So entsteht eine subtile Balance zwischen Ausdruck und Ausdruckslosigkeit. Albers malt dabei wie unter Laborbedingungen und verwendet genau definierte Elemente, um seiner Idee farbiger Interaktionen, die häufig in Serien mit jeweils leichten Variationen entstanden, eine besondere Prägnanz zu geben. Zudem werden die verwendeten Farben ebenso wie die Grundierung und der Firnis auf der Rückseite der Bildtafel genau notiert: ein Protokoll, das für zukünftige Versuche abgerufen werden kann.

Der Rang eines Lehrers entscheidet sich mit der Frage nach der Qualität seiner Kunst. Nur ein Künstler von Rang kann auch ein wirklich bedeutender Lehrer sein. Die von Albers in den Übungen zu *Interaction of Color* bevorzugte Engführung, ja Eindimensionalität der Wahrnehmung dient der Klärung der spezifischen Wirkweisen der Farbe. Es ist eine Laborsituation, die empirisch und praktisch bestimmt ist; eigentliche künstlerische Fragen lässt sie außen vor. Der *Maler* Albers hingegen führt die Auseinandersetzung mit der Farbe auf eine geistig-künstlerische Ebene. Hier geht es um »Offenbarung und Erweckung von Vision«<sup>9</sup>, eine Formulierung, die auf eine Philosophie der künstlerischen Form zielt.

Die praktische und die künstlerische Arbeit mit der Farbe werden bei Albers beide von einer persönlichen Faszination getragen, die man sich nur als unmittelbar und unabweisbar vorstellen kann. Die »Verzückung durch die Farbe«<sup>10</sup>, von der er im Zusammenhang mit »Huldigung an das Quadrat« einmal sprach, ist sein primärer Energiequell. Betrachten wir die Entwicklung seiner künstlerischen Arbeit seit den Zehnerjahren des letzten Jahrhunderts, so hat die Farbe in seiner Malerei damals noch keinen herausragenden Stellenwert.

Doch mit seiner Emigration in die USA beginnt sich eine Intensivierung seines Farbempfindens Bahn zu brechen. Dabei verwandelt Amerika auch die Person Albers insgesamt. Durch die Weite der Landschaft, die üppige Vegetation und auch ein – gegenüber dem deutschen Kaiserreich und der Weimarer Republik – liberaleres gesellschaftliches Klima eröffnet sich ihm ein neuer Erfahrungshorizont. Tatsächlich scheint er hier eine persönliche Befreiung erlebt zu haben. Vor diesem Hintergrund wird auch die Begegnung mit Mexiko sprechend. Neben der Entdeckung der alten vorspanischen Kunst, die er als eine Vorwegnahme von formalen Lösungen der zeitgenössischen abstrakten Kunst in Europa versteht, entwickelt sich hier auch sein Gefühl für die Wirklichkeit der Farbe in eine neue Richtung.<sup>11</sup> Das einzigartige Farbklima des Landes berührt ihn zutiefst. Es zeigt sich etwa in der farbigen Fassung der Architektur und in der Intensität des Lichts und seiner Schatten. Der Klang dieser Farben ist eine Offenbarung für den in der europäischen Tradition groß gewordenen Albers, und er betritt unter diesem Einfluss auch in seiner Kunst Neuland. Nun etwa finden Magenta, Türkis, leuchtendes Blau oder Ocker und tiefes Braun Eintritt in seine Palette: strahlende Töne, die er in seinen Bildern zu ausgeprägten Kontrasten zusammenführt. Wer seine Malerei seit den späten Dreißigerjahren betrachtet, erkennt neben neuen formalen Lösungen einen forcierten Sinn für die Wirklichkeit der Farbe. So kündigen sich die großen Bildserien der *Variants* und der *Homage to the Square* an, die seit 1947 respektive 1950 entstehen und die Farbe zum alleinigen Idiom des Bildes machen. Es ist eine Emphase, die wie eine Apotheose wirkt. Sie ist der genuine Beitrag von Albers zu einer europäischen Geschichte des bildlichen Kolorits in der Kunst.

Spät in seinem Leben beschrieb Albers einmal die Aufgabe, die Farben in seiner »Huldigung an das Quadrat« zu einem absoluten Gleichgewicht der Spannung und des Ausgleichs zu führen: es sei »[...] eine Frage von Leben und Tod«.<sup>12</sup> Diese Ernsthaftigkeit, das tiefe Interesse an Fragen unserer Wahrnehmung und ihrer bildlichen Repräsentation ist das Kennzeichen des Künstlers Albers. Seine Bilder stellen die Frage nach unserer Position in der Welt insgesamt. Dabei wird die Farbe zum Vorschein einer Transzendenz.

Wer sich der Begegnung mit einem dieser Bilder öffnet, das heißt, sich ihrem Anspruch *sehend* stellt, begreift, dass es

hier nicht allein um die optischen Phänomene eines ständigen Wandels geht: etwa um Nachbilder der Farben, die Auflösung von vermeintlichen formalen Grenzen und um schwankende Räume des Zurückweichens und des Hervortretens der farbigen Formen. Veränderung und ständiger Wandel beschreiben in Albers' Augen das Wesen unserer Wirklichkeit. Diesem Erkenntnisanspruch hat sich auch die Kunst, will sie essenziell sein, zu stellen. Insofern steht die Farbe als primäres Medium des Wandels zu Recht als der Kern einer solchen Kunst und ihrem umfassenden Anspruch. »Das sind Wirkungen der Farbe, die Albers so gleichmäßig wie möglich aufträgt, mit quasi industrieller Präzision, um den Anblick eines erhabenen Naturprozesses hervorzurufen, das Spektakel der spontanen Genese einer sich ausdifferenzierenden Schöpfung.«<sup>13</sup>

Um die Mitte der Sechzigerjahre erlebte die europäische Op-Art ihren internationalen Durchbruch. Sie machte die Sinnes-täuschungen im Auge des Betrachters mit raffinierten Volten zu ihrem Prinzip. Es schien deshalb nahezuliegen, auch Albers' Bilder unter diesem neuen Trend zu subsumieren. Erfuhr man nicht auch vor ihnen eine ständige Veränderung der Phänomene? Bald war in Amerika von Albers auch als dem »Father of Op Art« die Rede.<sup>14</sup> Nicht nur Albers hat dem nachdrücklich widersprochen. Tatsächlich hat das Sehen seiner Kunst mit der Netzhaut nur seinen Anfang. Ihr eigentlicher Raum der Entfaltung aber ist unser Bewusstsein. Es ist ein Reich ohne Grenzen, das uns zu einer Begegnung mit uns selbst führt: unabweisbar, jenseits der schwankenden Bilder im Außen. Hören wir den Künstler zum Abschluss selbst:

»Ich bin nicht an einer raschen Wirkung interessiert. [...] Meine Malerei ist besonnen und ruhig. [...] Ich möchte, dass sie langsam einsinkt. Es gibt eine optische Bewegung in meinen Bildern, aber sehr zärtlich, sehr sanft. Wäre ich ein Fisch, ich spielte mit den kleinsten Wellen, mit der leichtesten Flut. [...] Meine Malerei ist geräuschlos. Ich versuche, die Stille einer Ikone zu schaffen. Darum geht es mir: um die meditativen Ikonen des 20. Jahrhunderts.«<sup>15</sup>

- 1 Josef Albers, Sevim Fesci, »Oral History Interview with Josef Albers«, 1968, June 22 – July 5, Archives of American Art, S. 15.
- 2 Albers hielt diesen Vortrag 1928 in Prag; er wurde in leicht veränderter Form unter dem Titel »Werklicher Formunterricht« in der *Bauhaus Zeitschrift* 2/3 (1928) veröffentlicht.
- 3 Josef Albers, zit. n.: Neil Welliver, »Albers on Albers«, in: *Art News*, 64, 9, Januar 1966, S. 48.
- 4 Vgl. hierzu Heinz Liesbrock, »Zwischen Bottrop und New York: Josef Albers und die Künstler der Minimal Art. Über einige Ausstellungen im Josef Albers Museum Bottrop«, in: ders. (Hrsg.), *Josef Albers. Huldigung an das Quadrat. 1950 bis 1976*, Berlin 2022, S. 185–199.
- 5 Siehe S. 21 in dieser Publikation.
- 6 Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839.
- 7 Siehe S. 37 in dieser Publikation.
- 8 Josef Albers, zit. n.: Frederick A. Horowitz und Brenda Danilowitz, *Josef Albers: To Open Eyes. The Bauhaus, Black Mountain College, and Yale*, London und New York 2006, S. 73.
- 9 Josef Albers, zit. n.: Eugen Gomringer, *Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert*, Starnberg 1968, S. 7.
- 10 Josef Albers, vgl. Anm. 2.
- 11 Vgl. Brenda Danilowitz und Heinz Liesbrock (Hrsg.), *Anni und Josef Albers. Begegnung mit Lateinamerika, Ostfeldern 2007*.
- 12 Josef Albers, zit. n.: Jean Clay, »Albers. Josef's Coats of Many Colours«, in: *Réalités*, August 1968, S. 68.
- 13 Patrick Bahners, »Dort im Reinen und im Rechten«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. Januar 2023, S. 11.
- 14 Vgl. Jean Clair 1968 (wie Anm. 12).
- 15 Ebd.





# Einleitung

Das Buch *Interaction of Color* beschreibt eine experimentelle Methode, das Fachgebiet »Farbe« zu studieren und zu lehren.

In visueller Wahrnehmung wird eine Farbe beinahe niemals als das gesehen, was sie wirklich ist, das heißt als das, was sie physikalisch ist. Dadurch wird die Farbe zum relativsten Mittel der Kunst.

Um Farbe mit Erfolg anzuwenden, muss man erkennen, dass Farbe fortwährend täuscht. Deshalb beginnen wir nicht mit dem Studium von Farbsystemen.

Zunächst sollte man praktisch erfahren, dass ein und dieselbe Farbe unzählige Lesearten gestattet. Anstatt Gesetze und Regeln von Farbharmonien mechanisch anzuwenden, beginnen wir damit, einzelne ganz bestimmte Farbeffekte zu erzeugen, indem man z. B. zwei ganz verschiedene Farben gleich oder nahezu gleich aussehend macht.

Solches Studium zielt darauf ab, ein sensibles Auge für Farbe zu entwickeln – und zwar experimentell, durch »trial and error« (Versuchen und Irren), d. h. solange zu probieren, bis der bestimmte Effekt überzeugend erscheint. Im Besonderen heißt das: Farbe agieren sehen, wie auch Farbbezogenheiten empfinden.

Im Sinne eines allgemeinen Trainings ist eine solche Auseinandersetzung darauf gerichtet, die Fähigkeit zu eigener Beobachtung und selbstständiger Formulierung zu entfalten.

Deshalb akzeptiert dieses Buch nicht das akademische Konzept von »Theorie und Praxis«. Vielmehr verfährt es umgekehrt – stellt also die Praxis vor die Theorie, die schließlich das Ergebnis von Praxis ist.

Das Buch beginnt weder mit Erörterungen über die Optik und über die Physiologie der visuellen Wahrnehmung noch mit Darlegungen über die Physik des Lichtes und über Wellenlängen.

Ebenso wenig wie das Wissen über Akustik einen Menschen musikalisch macht – weder als Komponist noch als Hörer –, so kann auch kein Farbsystem an sich die Sensibi-

lität für Farben steigern. Gleiches besagt der Satz, dass keine Kompositionslehre an sich dazu führt, ein Werk der Musik oder der bildenden Kunst zu schaffen.

Praktische Erfahrungen über die Farbtäuschungen (Illusion) liefern Belege für die Relativität und Instabilität der Farbe. Die Erfahrung lehrt auch, dass in der visuellen Wahrnehmung ein Widerspruch zwischen physikalischer Wirklichkeit und psychischer Wirkung besteht.

Was hier zuerst und zuletzt zählt, ist nicht das sogenannte Wissen von sogenannten Fakten, sondern das Schauen, das Sehen. Sehen – gepaart mit Phantasie – meint hier ein Schauen wie in Weltanschauung.

Durch solch suchendes Lernen kommen wir von visueller Einsicht in die Wechselwirkung von Farbe zu Farbe, zur Erkenntnis einer wechselseitigen Abhängigkeit der Farbe von Form und Position; von Quantität (welche die Farbmenge misst in flächiger Ausdehnung und/oder Häufigkeit, d. h. wiederholtem Auftreten); von Qualität (Intensität des Helligkeitswertes und/oder des Farbtones); von Betonung (durch ein Trennen oder Verbinden von Umgrenzungslinien, Konturen).

Das Inhaltsverzeichnis gibt die Reihenfolge an, nach der unsere Untersuchungen und Übungen normalerweise erfolgen. Jede Übung wird erklärt und jedes Thema illustriert – und zwar nicht, um eine spezifische Antwort zu geben, sondern um einen möglichen Weg eines Studiums von Farbe anzudeuten.

J.A.



# Farberinnerung – visuelles Gedächtnis

Wenn jemand »rot« sagt (als Bezeichnung einer Farbe) und wenn 50 Personen zuhören, darf man erwarten, dass 50 verschiedene Rot in ihrem Bewusstsein auftauchen. Man darf sicher sein, dass all diese Rot verschieden sind.

Selbst wenn eine bestimmte Farbe spezifiziert wird, eine Farbe, die alle Zuhörer unzählige Male gesehen haben, wie z. B. das überall gleichbleibende Rot des Coca-Cola-Zeichens, werden sie immer noch an verschiedene Rot denken. Selbst wenn alle Zuhörer Hunderte von Rot-Tönen vor sich hätten, um daraus das Coca-Cola-Rot auszusondern, so würden sie wiederum ganz verschiedene Farben wählen. Und keiner kann sicher sein, dass er die genaue Rot-Tönung gefunden hat.

Selbst wenn das runde, rote Coca-Cola-Zeichen mit dem weißen Namenszug in der Mitte vorgeführt würde, sodass jeder auf dasselbe Rot blickt, mögen zwar alle dasselbe Netzhautbild haben, doch niemand kann mit Sicherheit wissen, ob sie dieselbe Wahrnehmung haben. Wenn wir weiterhin die Assoziationen und Reaktionen betrachten, die im Zusammenhang mit der Farbe und dem Namen auftreten, werden wahrscheinlich diese alle wiederum in verschiedene Richtungen verlaufen.

Was lehrt uns das?

Erstens: Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, sich an bestimmte Farben zu erinnern. Ein Beleg für die wichtige Tatsache, dass unser visuelles Gedächtnis recht spärlich erscheint, ist ein Vergleich mit unserem auditiven Gedächtnis, welches oftmals eine nur ein- oder zweimal gehörte Melodie wiederholen kann.

Zweitens: Unsere Farbnomenklatur (Liste der Farbnamen) ist äußerst spärlich. Obwohl es unzählige Farben gibt – Farbstufen und Farbwerte –, verfügt unsere Alltagssprache über nur etwa 30 Farbnamen.