

Das Kunstwerk des Monats

Februar 2009

Josef Albers (1888-1976),
Zwei Supraporten: Strukturelle Konstellationen, 1969-1972, Edelstahl,
LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

Am Domplatz von Münster stehen sich zwei Bildprogramme gegenüber: Die Skulpturen am mittelalterlichen Domportal und die Strukturalen Konstellationen von Josef Albers über dem Eingang des modernistischen Landesmuseums aus den 1970er Jahren. Während das eine Bildprogramm den Betrachter bekehren soll, leitet das andere ihn zum selbstständigen „Denken in der Kunst“. Mit seinen „Strukturalen Konstellationen“ fordert Josef Albers dazu auf, den Bildern zu misstrauen und das Zweifeln zu lernen.

Albers, der 1888 in Bottrop geboren wurde und 1976 in New Haven (Connecticut) starb, schrieb 1972 über diese Supraporten: „Bei naher topographischer Betrachtung ergeben sich bald widersprechende Ansichten, die fortlaufend einen Wechsel unserer Blickrichtung und / oder unseres Standpunktes erfordern.“ (J.A., 1973, o.pag.) Das erste Paradox der Konstellationen ist ihre räumliche Bildwirkung an sich. Allein durch Linien auf einer Ebene entsteht die Illusion von vier Kisten, bzw. Räumen. Diese sind axonometrisch dargestellt, d.h. die perspektivische Verkürzung wird in der Raumdarstellung nicht berücksichtigt. Dieses Bild entspricht also nicht unserer perspektivischen Wahrnehmung, obwohl wir sofort einen Raum erkennen. Künstler und vor allem Architekten im Umkreis des Bauhauses bevorzugten diese Darstellungsmethode, weil sie bei technischen Zeichnungen Verwendung fand. Sie schien ihnen „objektiv“ und mathematischen Raumkonzepten nahe, denn man konstruiert beim Zeichnen einer Axonometrie einen abstrakten Raum.

Im Fall der linken Zeichnung könnte man sich in der Folge von Ober- und Untersicht auch eine Zeitdarstellung vorstellen. Bei der „Strukturalen Konstellation“ wandert der Fokus des Auges in Leserichtung von links nach rechts. Man sähe, ähnlich wie beim Kubismus, zwei Ansichten einer Schachtel gleichzeitig. Die Schachteln sind allerdings so ineinander verschränkt, dass sich das Raumverständnis verwirrt. In der Neurophysiologie hat man nachgewiesen, dass das Gehirn intuitiv ein Raumbild aus den optischen Signalen zu entziffern sucht. Die Fläche in der Mitte zeigt die Zweideutigkeit der Raumillusion: diese Rautenfläche könnte sowohl nach vorne als auch nach hinten gerichtet sein.

In der rechten Figur ist die Komplexität gesteigert, nachdem sich das Auge in der linken Konstellation in das paradoxe Spiel „einsehen“ konnte. Die verstärkte Linie in der Mitte gehört zu beiden Kästen und führt gleichzeitig in den Bildraum hinein und hinaus. Die Decke des linken Kastens ist als Kastendecke in Aufsicht und als Streifen an der Innenwand des rechten Kastens zu deuten. Sie ist also gleichzeitig horizontal und senkrecht vorstellbar. Bewusst untergrub Albers die Eindeutigkeit auch in der Ausbildung der Kreuzungspunkte. Die unterste Doppellinie, als Vorderkante des linken Kastens lesbar, endet rechts nicht an der senkrechten Kante, sondern an einer Diagonalen. Die zwei Linien scheinen sich daher in einer liegenden Ebene zu befinden. In seinen Briefen nach Münster hat Albers mehrfach über die Wichtigkeit dieser Knoten-Lösungen berichtet. Die Raumvorstellung des Betrachters bleibt auf diese Weise in Bewegung und kann den Bildraum nicht vereinheitlichen. Wie bei philosophischen Paradoxien liegt die Wahrheit darin, dass mehrere Lösungen gleichwertig sind.

Die doppelten Linien waren eine Interpretation der breiten Linien in einer Tuschzeichnung oder einer Resopalgravur wie in der Strukturalen Konstellation von 1969, die sich in der Sammlung des Museums befindet. Seit 1949 beschäftigte sich Josef Albers in Serien mit den Raumwirkungen von solchen Linien-

Konstellationen. Sein Thema war nicht mehr die Mehransichtigkeit der Gegenstände wie im Kubismus, sondern die Bildmittel selbst und der Einsatz minimaler Bildmittel.

Nähert man sich den Zwei Supraporten, wird die Wirkung der „Konstellationen“ als Zeichnung paradox. Die Linien lösen sich von ihrem Bildgrund ab, denn sie bestehen aus kantigen Stahlstäben von 4 Zentimetern Dicke. Dieses Gitter ist in wenigen Zentimetern Abstand vor die Fassade des Gebäudes gehängt. Im Briefwechsel mit dem damaligen Architekten des Museums, Bernd Kösters, sprach Albers bewusst von „zweidimensionalen Skulpturen“, „die sich flach über alle vor- oder zurückspringenden Kanten der Frontfassade erstrecken.“ (J.A., Brief an Kösters, 21.10.1969) Die Konstellationen nutzen den dunklen Granit als Bildgrund, füllen die gesamte Fläche der Nordfassade, zugleich aber distanzieren sie sich von der existierenden Architektur.

Nach dem Tode Hans Spiertz', dem Architekten des Museumsneubaus, realisierten die Architekten Bernd Kösters und Herbert Balke den Entwurf mit Veränderungen. Gegen Ende der Bauphase schrieb der damalige Museumsdirektor Hans Eichler 1969 einen Wettbewerb für „Kunst am Bau“ aus. Für das Kunstwerk an der Nordfassade wurde Josef Albers unmittelbar angesprochen, nachdem man 1968 seine Homages to the Square im Museum gezeigt hatte. Zu diesem Zeitpunkt war die Fassade noch als ebene Fläche geplant, die eine optimale Bildfläche für die Linienkonstellationen gebildet hätte, so wie sie Albers schon in anderen Fällen genutzt hatte. Während sich der Referent Jürgen Wißmann mit Albers in New Haven beriet, kam der Plan Kösters, der die neue Staffellung der Nordfassade zeigte. Der Künstler akzeptierte wenig begeistert die Änderung. Die Staffellung löst die Linienkonstellation noch stärker von ihrem Bildgrund und lässt sie als Gitter vor der Fläche schweben.

Schon in seiner Bauhauszeit hatte Josef Albers Werke entworfen, die in Architektur eingebunden waren. Aber erst 1952 realisierte er wieder ein Werk für einen architektonischen Kontext. So ließ er 1958 in der Lobby des Corning Glass Buildings in New York die Linien zweier seiner Konstellationen aus vergoldeten Metallprofilen anlegen, während den Grund weiße Marmorplatten bildeten. Linien und Grund lagen hier also auf einer Ebene und das Bild bildete die Wand selbst.

Über dem Eingang des Art and Architecture Buildings ließ er mit „Repeat and Reverse“ 1963 erstmals ein Stahlgitter anbringen, das vor eine Außenwand gehängt wurde. Dadurch hob sich sein Werk von dem des Architekten ab. Wie auch in Münster besaß bereits die Wand eine deutlich sichtbare Materialität, hier rauer Granit, dort gerillter roher Beton. Im Gegensatz zum Innenraum, wo eine Konstellationen-Wand in ihrer Gänze als Bild erscheinen kann, ist der Bildgrund hier zugleich Oberfläche eines Baukörpers. In Münster beanspruchen die Konstellationen ähnlich wie im Corning Glass Building eine ganze Wand im Querrechteck für sich, so wie es Albers schon in der ersten Skizze 1969 geplant hatte. Deutlich ist eine Übereinstimmung von Linien mit der Fassade vermieden. Dadurch wird das Gitter nicht zum Ornament der Architektur. Bei seinen architekturbezogenen Arbeiten bewies Albers ein feines Gespür für die richtigen Proportionen. Auf einer fast quadratischen Brandwand am Mutual Life Center in Sydney setzte er eine Konstellation aus Aluminium so in die Mitte einer schwarzen Fläche, dass sie in einem weiten Bildraum zu schweben scheint.

Oft ist das Zusammenspiel von Bild und Architektur in der „Kunst am Bau“ diskutiert worden. Einen funktionalen Titel wie „Supraporten“ verwendete Albers im übrigen Werk nicht. Es lässt sich daher vermuten, dass dieser kunsthistorische Begriff auf den Auftraggeber zurückgeht. In der Innenarchitektur des Barock waren Supraporten Gemälde oder Reliefs oberhalb einer Tür (supra porta). Sie waren wie die Tür gerahmt und öffneten den Blick in einen Bildraum. In Münster verweisen die Supraporten auf das Programm des Raumes hinter der Tür, auf das Museum als Raum der Kunst.

Die Konstellationen öffnen einen imaginären Bildraum und lehren das Unterscheiden von intuitiver Illusion und rationaler Konstruktion der Illusion. Der Kunstbetrachter lernt, sich nicht überwältigen zu lassen von der Bildwirkung. „Der Ursprung der Kunst ist die Diskrepanz (ein Zwiespalt) von physischem Tatbestand und psychologischer Wirkung“, schrieb Josef Albers in seinem Text zu den Supraporten. In einem Brief scheint der Architekt Kösters darauf geantwortet zu haben: „Ich glaube, das ist gerade besonders gut gelungen, gegen die reiche Bauzier am „Paradies“ [am Dom] hier etwas zu setzen, was unserer Zeit entsprechend einprägsam abzulesen ist, aber doch zum Nachdenken zwingt und somit jeden Betrachter reizt, sich näher damit abzugeben und zum Museumsbesuch aufzufordern.“ (B.K. an JA, 27.11.1969) Emanuel Kants Imperativ der Aufklärung ließe sich auch auf das Konzept von Albers „Denken in der Kunst“ anwenden: Habe Mut Dich Deines eigenen Sehens zu bedienen. Auch für ein Kunstmuseum in postmoderner Zeit bleibt das Projekt Josef Albers' immer noch aktuell: „I want to open eyes.“ („Ich will Augen öffnen.“)

Marcel Schuhmacher

Literatur:

Josef Albers: Werke auf Papier, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn, Köln 1998.

Neal David Benezra: „Neue Aufgaben jenseits des Ateliers: Josef Albers' Wandbilder und sein bildhauerisches Werk“, in: Josef Albers: eine Retrospektive, Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheim Museum New York, Köln 1988, S. 73-88.

Neal David Benezra: The Murais and Sculpture of Josef Albers. Ph.D. Diss., Stanford University, 1983, New York u. London: Garland Publishing, 1985.

Josef Albers: Zwei Supraporten, Münster: Landesmuseum für Kunst u. Kulturgeschichte, 1973.

Jürgen Wißmann: Josef Albers: Murais in New York, Stuttgart 1971.

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster: Josef Albers im Landesmuseum Münster, Ausstellungskatalog, Recklinghausen: Bongers, 1971.

Abbildungsnachweis:

Druck: Merkur Druck, Detmold

© Landschaftsverband Westfalen-Lippe, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Münster