

PRÄZISION UND KLARHEIT KONSTRUKTIVER GESTALTUNG ZU STRUKTUR UND BEDEUTUNG DER ERSTEN RETROSPEKTIVE FRIEDRICH VORDEMBERGE-GILDEWARTS IM JAHRE 1954 IN KÖLN

VON ARTA VALSTAR-VERHOFF

Im September und Oktober des Jahres 1954 zeigte die Kölner Galerie Ferdinand Möller die erste umfassende Retrospektive des 1899 in Osnabrück geborenen Friedrich Vordemberge-Gildewart¹ (Abb. 1). Erstmals hatte er die Möglichkeit, mit 47 Bildern der Jahre seit 1923 in Deutschland einen breiten Einblick in sein künstlerisches Schaffen zu geben.

Kleinere Ausstellungen in der Galerie Povolozky in Paris 1929, im Bragaglia fuori commercio in Rom 1934, in demselben Jahr in der Galleria del Milione in Mailand und 1938 im Koninklijke Kunstzaal Kleykamp in Den Haag machten international auf das konsequent geometrisch-abstrakte Werk Vordemberge-Gildewarts² aufmerksam. Er war in den 20er und 30er Jahren Mitglied in der holländischen Künstlergruppe »De Stijl« um Piet Mondrian und Theo van Doesburg, gehörte mit Kurt Schwitters und César Domela-Nieuwenhuis den »abstrakten hannover« an, ebenso den Pariser Künstler-Zusammenschlüssen »Cercle et Carré« und »abstraction-crétation«. Den Durchbruch in Deutschland verhinderte der steigende Druck gegen die Avantgarde schon Ende der 20er Jahre, der in den Diffamierungen und Verfolgungen durch die Nationalsozialisten endete. Wie viele seiner befreundeten Künstlerkollegen entschloß sich Vordemberge-Gildewart zur Emigration, kam über die Schweiz 1938 nach Amsterdam, arbeitete bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs zurückgezogen, über weite Strecken gar im Untergrund.

Im Jahr 1954 hatte er einen Ruf als Dozent an die von Max Bill initiierte und geleitete Hochschule für Gestaltung in Ulm erhalten, stand zum Zeitpunkt der Kölner Ausstellung an dem Wendepunkt, Holland für einen Neuanfang in Deutschland zu verlassen. So dürfte es eine seiner Hauptintentionen gewesen sein, für ein Publikum, dem er nahezu unbekannt war, Information und Verständnis durch einen breiten Überblick über sein Werk zu erleichtern. Gestützt wird diese Annahme durch intensive Betrachtung der ausgestellten Arbeiten.

Den Anfang machte eine unbetitelt Zeichnung aus dem Jahr 1923³ (Abb. 2), die unmittelbar vor der ersten Auseinandersetzung Vordemberge-Gildewarts mit Malerei entstand. Lineaturen beherrschen die Grundanlage der Komposition – zum zentralen großen Oval geschlossen, zu Rechtecken und Quadraten in den oberen und unteren Bildteilen, in die Schräge, Horizontale oder Vertikale gerückt als gerade Linienführung, teils durch Wischungen und feine, kurze Kurvaturen in ihrer Klarheit zurückgenommen, teils absolut geradlinig und trotz äußerster Zartheit präzise. Drei Vertikallinien letzterer Kategorie, die sich in der unteren Bildmitte befinden, scheinen das Gefüge der übrigen Formen mühelos zu tragen, auszubalancieren. Und doch baute Vordemberge-Gildewart gleich einen Kontrast hierzu auf. Fein schraffierte oder gröber gefleckte Bereiche deuten die Illusion von Dreidimensionalität, von Schwere an, von erhabenen Stabformen und Kreisen, von Vor und Zurück, Licht und Schatten – spannungsvoll in Szene gesetzt und überhöht durch ein einziges Collageelement, einen plan auf die Fläche des Papiers geklebten rechteckigen Zeitungsausschnitt.

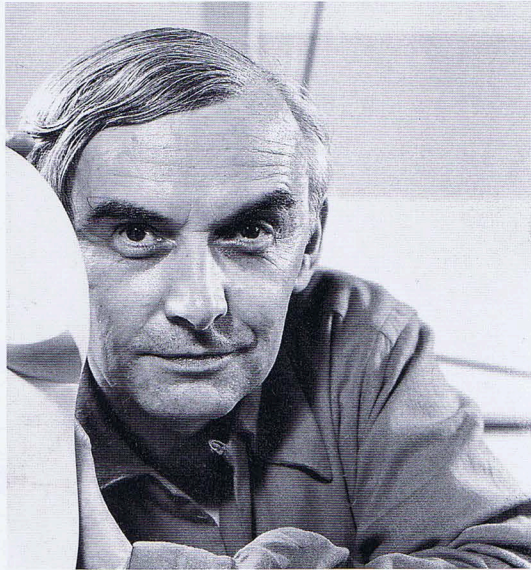


Abb. 1 Friedrich Vordemberge-Gildewart in Amsterdam, 1953

Er ist der Funke realer Flächigkeit, der die Illusion mittels zeichnerischer Möglichkeiten endgültig entlarvt.

Die kleinformatische Arbeit von 300×195 mm kann als eine Art Summe der künstlerischen Versuche des jungen Vordemberge-Gildewart angesehen werden. Er hatte nach abgeschlossener Ausbildung zum Schreiner in Osnabrück seit 1919 Studien an Kunstgewerbeschule und Technischer Hochschule in den Fächern Innenarchitektur, Malerei, Bildhauerei und Architektur aufgenommen.⁴ Unter dem Eindruck des Bildhauers Ludwig Vierthaler fand sehr schnell eine Konzentration auf die Bauplastik statt, das Feld, auf dem Vordemberge-Gildewart in den Jahren 1919–1922 nach nur wenigen expressiv stilisierten figürlichen Versuchen zu Gestaltungen aus sparsam gesetzten stereometrischen Grundformen kommen sollte. Schon seit der Zeit im Elternhaus – Vater Vordemberge war Tischlermeister – und in allen Bereichen, die Vordemberge-Gildewart selbst stark beschäftigt hatten, spielte die Zeichnung eine besondere Rolle, war sie verbindend: als Fixierung einer Idee, als Ausarbeitung einer Vorlage für den weiteren Werkprozeß, als Träger einer festen Vorstellung von formalen Beziehungen und Plastizität. Nie war sie in den frühen Jahren als selbständige, abgeschlossene Arbeit angesehen worden.

Mit dem hintersinnig ironischen Spiel aus angedeuteter Plastizität und Flächigkeit, Zeichnung und Collage, Illusion und Realität in dem besprochenen Blatt von 1923 scheint sich dies grundlegend zu ändern. Zunehmend war Vordemberge-Gildewart mit den regen Aktivitäten der Avantgarde in Hannover in Kontakt gekommen: mit Kurt Schwitters – der einen Schauer des reinigenden Dada-Gewitters über Hannover brachte – und seinen subtilen, humorvollen Bildwelten aus Malerei, Collage oder Montage; über ihn mit Theo van Doesburg, dem Propagandisten der holländischen Künstlergruppe »De Stijl«, der sich Anfang der 20er Jahre in Deutschland aufhielt, um die von Piet Mondrian entwickelte Theorie des Neo-Plastizismus zu verbreiten, einer elementaren Kunst auf der Basis von Horizontal-Vertikal-Beziehungen in der klaren Farbigkeit von Rot-Gelb-Blau und Weiß-

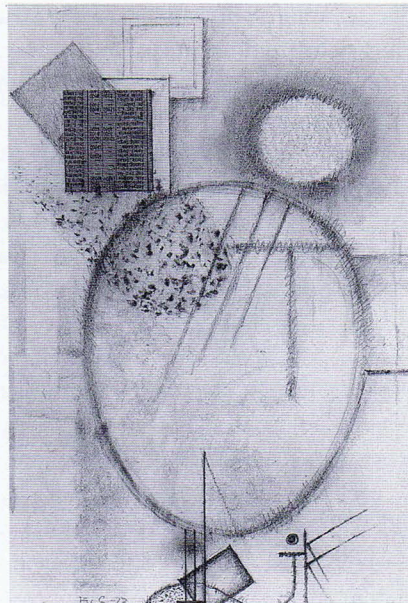
Grau-Schwarz; über die Kestner-Gesellschaft⁵ mit dem Gedankengut Laszlo Moholy-Nagys und des Bauhauses, mit Theorien und Werken des russischen Konstruktivismus, der damals in Hannover durch El Lissitzky repräsentiert wurde.

Sie alle prägten nicht nur nachhaltig Vordemberge-Gildewarts Auffassung vom Künstler als umfassender Gestalterpersönlichkeit, die mit elementaren Mitteln in allen Bereichen künstlerischen Schaffens tätig ist. Sie konfrontierten ihn – auf dem gemeinsamen Boden einer zur Ungegenständlichkeit vorangeschrittenen Abstraktion – mit ganz unterschiedlichen Ansätzen in der Malerei: mit der auf Flächigkeit angelegten, in Linien und Farbfeldern ausbalancierten Bildanlage Mondrians ebenso wie mit den subtilen, geometrischen Formkonstellationen El Lissitzkys, die über die gemalte Illusion räumlicher Beziehungen wie innehaltend in einem unendlichen Kosmos erscheinen. Es sollte typisch für sein Gesamtwerk werden, daß Vordemberge-Gildewart auf keinen der gezeigten Wege ganz einschwenkte, vielmehr auf der Grundlage seiner eigenen Voraussetzungen nach Eigenständigkeit suchte.

In der Zeichnung von 1923 findet sich zwar durch den collagierten Zeitungsausschnitt der Hinweis auf Schwitters, und die drei exakten schwarzen Linien unten im Bild könnten als erster Hinweis auf eine Auseinandersetzung mit dem Werk El Lissitzkys verstanden werden. Und doch entstand diese Arbeit mehr durch das Auge und die Hand des Bauplastikers, ging es noch verstärkt um Probleme der Proportion und der Definition plastischer Form in ihrem Verhältnis zur Fläche.

Schon die zweite Arbeit in der Kölner Ausstellung, *Konstruktion mit Wallstreet* von 1924⁶ (Abb. 3), gemalt in Öl auf Karton und mit Collageelementen versehen, weist Vordemberge-Gildewart auf dem Weg zum Maler aus. Farbfelder und wenige farbige Linien sind streng rechtwinklig ineinandergeschachtelt, so daß die Bildfläche als festes Gefüge erscheint. Einzig eine feine dunkle, zum rechten Winkel geknickte Linienführung und die drei anhand einer vertikalen, leicht von der Mitte ver-

Abb. 2 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Ohne Titel, 1923, Zeichnung mit Collage, 300 × 195 mm, London, Sigrid Widder



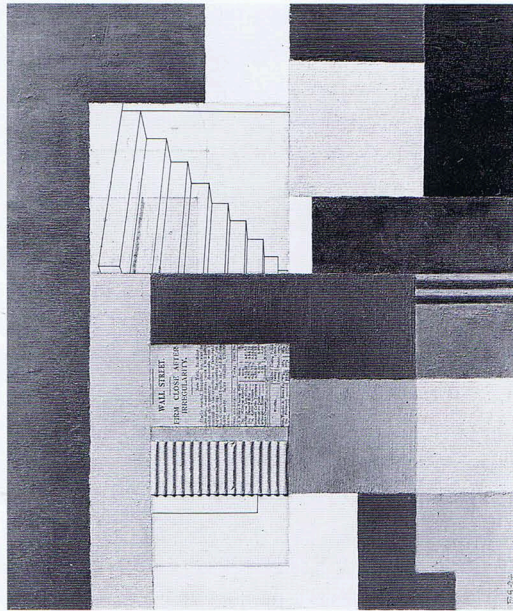


Abb. 3 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Konstruktion mit Wallstreet, 1924, Öl und Papier auf Karton, 41 × 34 cm, Sammlung Douglas

schobenen Achse geordneten Collageelemente brechen aufkommende Geschlossenheit. Wieder ist da die Hommage an Schwitters in Form des Zeitungsausschnitts mit dem gedruckten Text zum Geschehen an der Wallstreet – zu lesen als humorvoll gemeinte Parallele zu Schwitters' MERZ-(Commerzbank)-Kunst? In jedem Fall tritt Realität ins Bild, in der Umkehr zurückverweisend auf das Bild als Realität. Direkt darunter ist in gleicher Breite ein Streifen Karton mit gleichmäßig vertikalen Einkerbungen zu sehen, der konkret dreidimensionale Struktur einbringt, die noch in der Zeichnung von 1923 lediglich als gezeichnete Illusion vorhanden war. Im letzten zu beschreibenden Abschnitt bleibt dann doch ein Funke von Illusion gewahrt – in Form einer auf die Seite gekippten, gezeichneten Treppe in perspektivischer Anlage.⁷

Mit der Wahl dieser beiden Arbeiten als Auftakt der Kölner Ausstellung gab Vordemberge-Gildewart in der Rückschau direkten Hinweis darauf, daß sein Weg nicht unvermittelt und eingleisig zur Malerei verlief. Er thematisierte zwar das ihn im Frühwerk stark beschäftigende Verhältnis der Malerei zu Flächigkeit und Raumillusion, doch er baute Brüche stets mit ein. Sie stehen immer wieder für den auch mit Baurelief und Architektur arbeitenden Künstler – der real Raum definiert, Raum schafft –, für seine ausgeprägte Liebe zu Material und Strukturen. Und doch deuten sich in *Konstruktion mit Wallstreet* Grundzüge an, die prägend für spätere Gemälde bleiben sollten: eine klare, überschaubare Bildordnung und eine eigenständige, undogmatische Farbigkeit mit einer steigenden Vorliebe für sorgsam eingesetztes strahlendes Leuchten einzelner Farbfelder.

Zwei weitere Arbeiten aus der Reihe der *Konstruktionen*, die bis zum Ende des Jahres 1924 anhielt, fanden Eingang in die Kölner Ausstellung – *Konstruktion No. 7* und *Konstruktion No. 8*. Beide zeigen Malerei in Öl auf Holz und montierte Bildelemente, asymmetrisch verschoben und ausbalanciert. In *Konstruktion No. 7*⁸ (Abb. 4) wurde lediglich ein großer schwarzer Kreis links unten auf den gebrochen weißen Bildträger gemalt, nach rechts und nach oben schließt sich Montage an – in

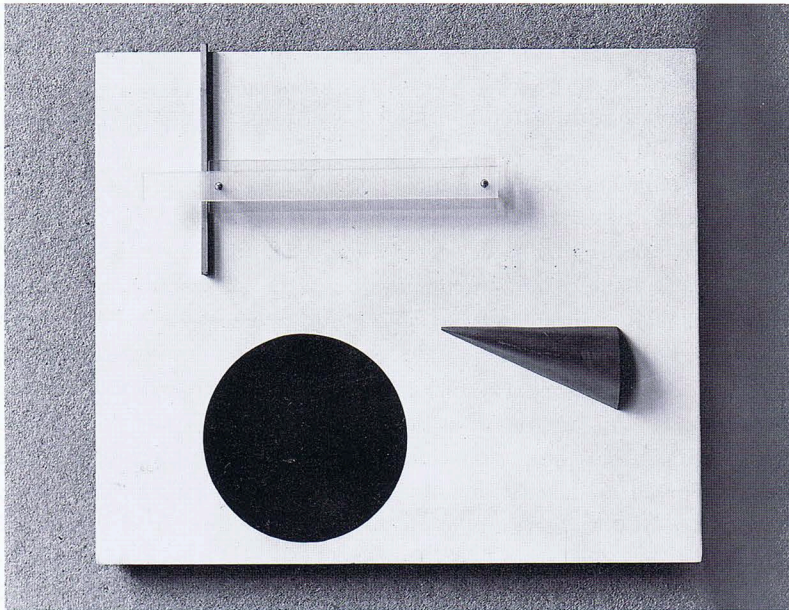
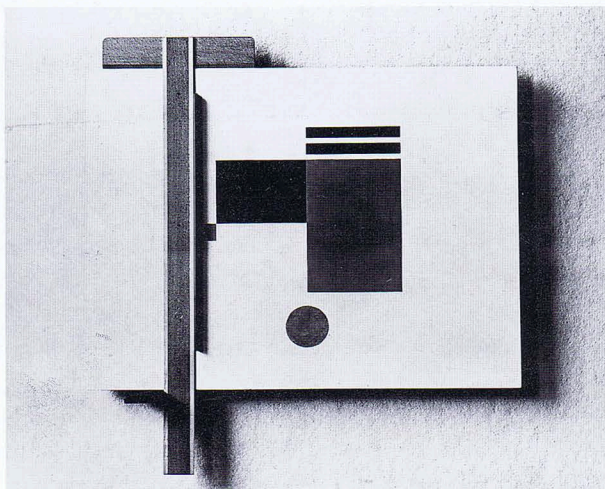


Abb. 4 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Konstruktion No. 7, 1924, Öl/Glas/Metall auf Holz, 50 × 60 cm, Zürich, Kunsthaus Zürich

Form eines Metallkegels, dessen Spitze auf den Kreis weist, und einer rechtwinkligen Konstruktion aus Vierkant-Metallstab und miteinander verschraubten Glasplatten. Durch diese Kombination verhinderte Vordemberge-Gildewart eine Entwicklung des schwarzen Kreises zum Meditationsbild im Sinne Kasimir Malewitschs⁹. Wenngleich er hier ebenfalls als programmatischer Hinweis auf die Arbeit mit elementarer Form eingesetzt ist, wird ihm durch die hinzugetretene

Abb. 5 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Konstruktion No. 8, 1924, Öl und Montage auf Holz, 65 × 85 cm, Berlin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz



Konstruktion jede Überhöhung genommen. Sie setzt ihn in sehr reale Spannung von Material und Dreidimensionalität, von glänzend und matt, durchsichtig und opak, flach und deutlich erhaben, gar dem Hinaustreten über die obere Bildgrenze.

In *Konstruktion No. 8*¹⁰ (Abb. 5) sind nun die formalen Spannungsverhältnisse um einen Schritt zur Malerei hin verschoben. Ein schwarzes und ein größeres graues Rechteck gruppieren sich mit zwei kurzen braunen Balken zum Zentrum des Bildes – streng gebaut wirkend durch Orientierung an Horizontale und Vertikale, an exaktem Kantenverlauf. Ein kräftig blaues Quadrat und ein rosa Kreis schließen sich nach links unten hin an, sorgen trotz verminderter Größe allein durch die Kraft ihrer leuchtenden Farbe für Balance im Zentrum des Bildes. Direkt vom blauen Quadrat aus nimmt dies eine überraschende Wende durch eine vertikal montierte Reißschiene und ein rechtwinklig an die untere Bildkante gesetztes Element, das Bild gewinnt den Charakter eines Zeichenbretts bei technischem Zeichner oder Architekt. Deutlicher als in der Konstruktion zuvor wurden hier die Bildgrenzen überschritten, um noch stärker den Charakter traditioneller Tafelmalerei aufzubrechen. Eine sehr persönliche Stellungnahme entstand zu den Forderungen der Konstruktivisten – präsent in Hannover vor allem durch einen Vortrag El Lissitzkys über »Neue russische Kunst« 1923 –, mit den einfachen Materialien einer modernen, technisierten Gesellschaft zu konstruieren, letztlich das Tafelbild ganz abzulösen. Es entstand aber auch ein Rückverweis auf Vordemberge-Gildewarts eigene Entwicklung, die von der Baugestaltung zur Malerei geführt hatte; mit dem ähnlich im »Stijl« oder am Bauhaus vertretenen Ziel einer Synthese der künstlerischen Gestaltungsgebiete unter dem Dach der Architektur.

Die spannungsreichen Arbeiten der Jahre 1923 und 1924 machten auf Vordemberge-Gildewart aufmerksam. Er bekam die Möglichkeit, in der Kestner-Gesellschaft auszustellen und nach El Lissitzkys Weggang in die Schweiz noch 1924 dessen Atelier im Dachgeschoß der Kestner-Gesellschaft zu übernehmen. Als Theo van Doesburg Anfang des Jahres 1925 bei seinem Aufenthalt in Hannover Vordemberge-Gildewarts Arbeiten sah, lud er ihn spontan ein, Mitglied von »De Stijl« zu werden. Durch seine handwerklich-technische Ausbildung und seinen Umgang mit elementaren Formen, den er mittlerweile auf Baugestaltung ebenso anwandte wie auf Malerei, Typographie und Werbegestaltung, war Vordemberge-Gildewart prädestiniert, eine neue Generation von »Stijl«-Mitgliedern, das Ideal einer umfassend tätigen Künstler-Gestalter-Persönlichkeit zu verkörpern.

Interessant ist, daß in der Retrospektive in Köln eine auf die Arbeiten von 1924 folgende Werkphase von beinahe zehn Jahren nicht dokumentiert wurde. Etliche Entwürfe entstanden zu dieser Zeit in der Typographie, der Werbe-, Möbel- und Innenraumgestaltung, sorgten für einen bescheidenen Broterwerb und einen guten Ruf als Gestalter.¹¹ Aber auch auf diesem Gebiet waren es fruchtbare Jahre der Auseinandersetzung, des Kampfes um das Überleben konstruktiver Konzepte, der zunehmenden Anerkennung in Fach- und Kollegenkreisen. Im Streit innerhalb des »Stijl«, der durch van Doesburgs seit 1925 in die Schräg- und Diagonallage gekippte Bildgefüge entstanden war und zum Austritt Mondrians aus der Gruppe führte, ergriff Vordemberge-Gildewart Partei für van Doesburg. Es half ihm, in einer langen Reihe von *Kompositionen* über van Doesburg eng verwandte, in sich rechtwinklige Formkonstellationen in dynamischer Schräglage zu freieren Lösungen in seiner Malerei zu finden. Gleichzeitig wahrte er den eigenen Weg, montierte dreidimensionale Elemente auf die Bildfläche, stellte Kontraste in Material und Raumbezug her, lieferte Beispiele für eine eigenständige, undogmatische Verwendung von Farbe.

Die Ausstellung setzte dort im Werk wieder an, wo Vordemberge-Gildewart auf subtile Weise in der Lage war, eine dynamisierte, den umgebenden Raum ergreifende Gestaltung zu schaffen. In *Komposition No. 81*¹² (Abb. 6) von 1934 zieht sich das rechtwinklige Formgefüge in leichter Kippung zur

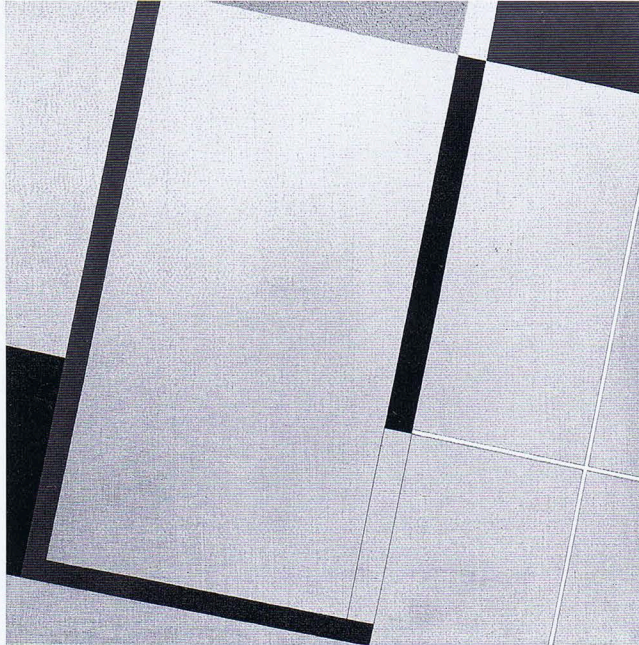
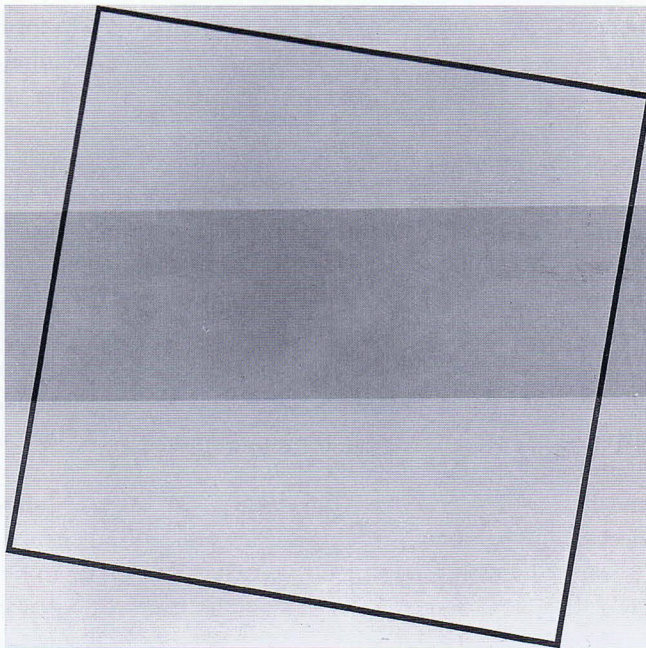


Abb. 6 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition No. 81, 1934, Öl auf Leinwand, 60 × 60 cm, Stuttgart, Staatsgalerie

Abb. 7 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition No. 100, 1935, Öl auf Leinwand, 60 × 60 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum



Schräglage über den gesamten Bildträger. An zwei zum rechten Winkel geschlossenen roten und einem schwarzen Rechteck-Balken sind breitere und schmalere Linienführungen in Weiß und Grau festgemacht, ebenso Flächen in Rot und Schwarz sowie in hellem und dunklem Grau mit einer gleichmäßig feinen Textur. Diejenigen, die von den Kanten des Bildträgers geschnitten werden, scheinen wie auf einer Umsteigestation nur andeutungsweise aus dem Raum in das flächige Gefüge einzutreten, um ihm erneut zu entgleiten. Im Vergleich zu früheren Arbeiten sind insgesamt die Bildelemente feiner geworden, zarten Linien entsprechen minutiös gearbeitete Texturen als subtile Andeutungen von Räumlichkeit. Sie haben das kräftige montierte Element abgelöst.

Die ausgestellte *Komposition No. 100*¹³ (Abb. 7) unterstreicht den konstatierten Willen zur Reduktion. Nur drei horizontal gelagerte Farbfelder in unterschiedlicher Flächenausdehnung gliedern den quadratischen Bildträger, sind verspannt durch eine zum Quadrat geschlossene schwarze Linienführung, die schräg über die Komposition gelegt ist. Farblich in sattem Gelb hervorgehoben ist einzig die Mittelzone der Komposition. Sie deutet auf eine Untersuchung von gezielt eingesetzter Farbe hin, was den systematischen Ansatz des in das Quadrat eingeschriebenen Quadrats unterstreicht.

Derartige Wege hatte erneut Theo van Doesburg eröffnet, als er 1930 sein »Manifest de l'Art Concret«¹⁴ verfaßte, in dem er den Begriff »abstrakt« für überholt und nicht mehr gültig erklärte. Die Phase des Abstrahierens weg von der Naturform sei überwunden, von nun an könne frei mit der »konkreten« elementaren Form gearbeitet werden – der Geistform, die Realität in sich sei. In der ausdrücklichen Anlehnung an Hegel, der in seiner Ästhetik den bildnerischen Prozeß als konkret gegen den abstrakten Gedanken absetzte, benutzte in den 20er Jahren der Deutsche Max Burchartz, selbst Mitglied der konstruktiven Avantgarde, die Begriffe in vergleichbarer Weise. Für Vordemberge-Gildewart muß die breite Untermauerung durch van Doesburg als theoretische Bestätigung seines Wegs gewirkt haben, denn wie bereits erwähnt hatte er im Rahmen seiner frühesten Arbeiten den Mut gefunden, die geometrische Form ohne jeden Anklang an sichtbare Wirklichkeit einzusetzen.

Trotzdem waren die neuen Gedanken van Doesburgs äußerst fruchtbar. Er formulierte noch einmal die Notwendigkeit, durch eine Kunst der Klarheit und Präzision mitzubauen an einer neuen Kultur – erneuerte in zunehmend schwieriger Zeit die große Utopie von der Veränderung der Welt durch gute Gestaltung.

Diese große Vision von der Kraft der Kunst nahm Vordemberge-Gildewart mit in die Emigration nach Amsterdam¹⁵, wo trotz Unsicherheit, Gefahr und Isolation 1938 eine überaus kreative Zeit begann – in der Ausstellung 1954 mit 40 Exponaten in besonderer Ausführlichkeit dokumentiert.

Sein Leben hatte jede Bodenständigkeit, die sich zuvor in Aufträgen im Rahmen der sogenannten angewandten Kunst geäußert hatte, jede feste Verwurzelung verloren. Der nun herrschende Schwebezustand des Ungewissen ließ ihn Ansätze aus den frühen 30er Jahren rasch zu neuen Lösungen ausarbeiten. Verschachtelte, übergreifende Bildgefüge verschwanden völlig zugunsten einer einheitlichen, alles tragenden Fläche. So als sei der umgebende, bislang tangierte Raum nun auf die Bildfläche gezogen und ganz in zarte oder kräftige Farbe getaucht.

Nur wenige Formelemente treten in den Bildern der frühen Amsterdamer Jahre in Interaktion zum farbigen Grund. Dreiecke vor allem – durch Schrägstellungen im Bild ehemals als Abschnitt oder Restform angefallen – werden wichtig, werden zur selbständigen Form. In kleinen oder größeren Gruppierungen suggerieren gleichschenklige Dreiecke subtile Bewegungen im Bild (*Komposition No. 115*¹⁶, 1939/1940, Abb. 8), finden sich wie im Tanz in zarter Berührung zusammen, um ab und

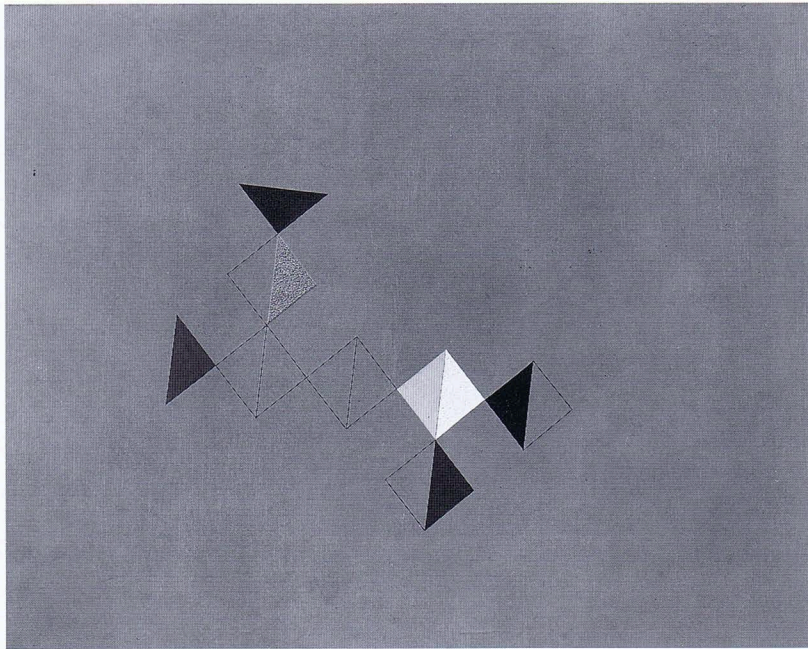
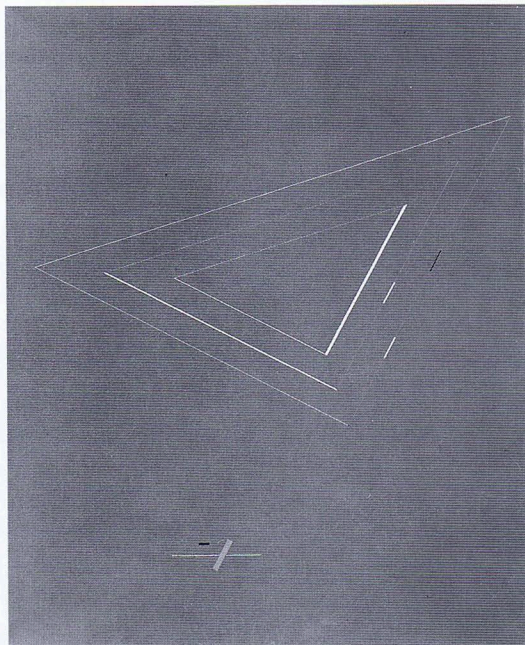


Abb. 8 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition No. 115, 1939/1940, Öl auf Leinwand, 80 × 100 cm, Zürich, Kunsthaus Zürich

Abb. 9 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition No. 132, 1942, Öl auf Leinwand, 100 × 80 cm, Privatbesitz



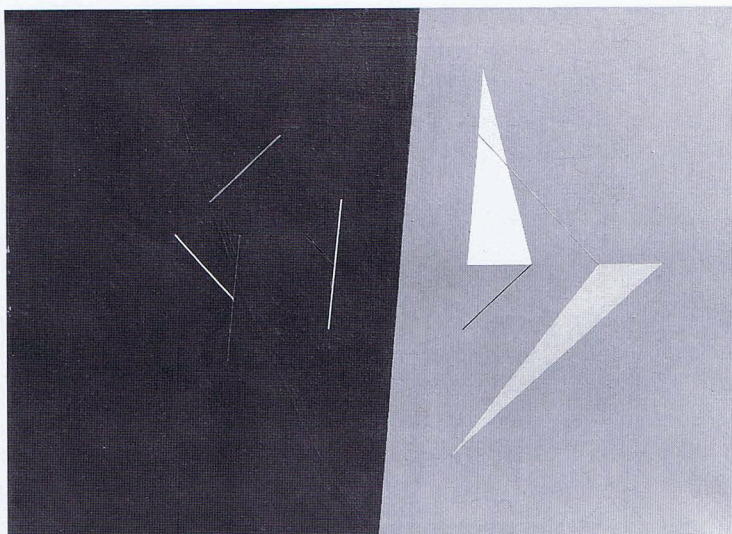
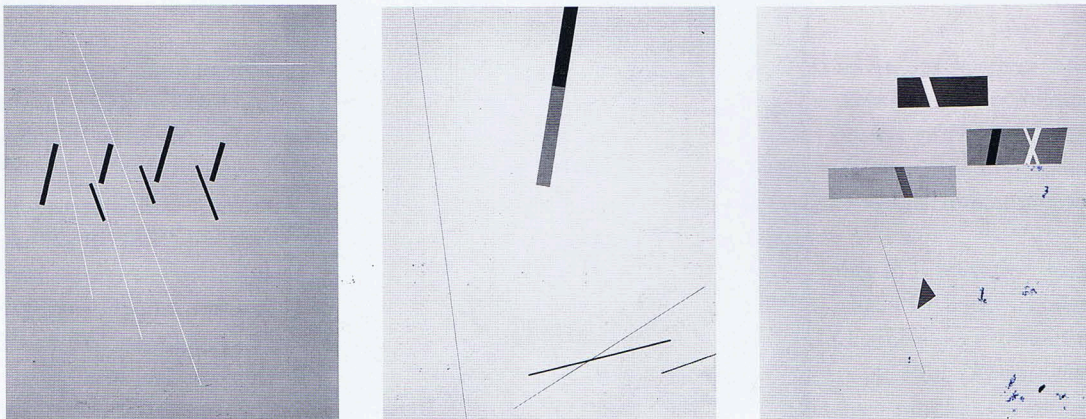


Abb. 10 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition No. 145, 1944, Öl auf Leinwand, 60 × 80 cm, Zürich, Sammlung Branco Weiss

an zum Quadrat zu verschmelzen. Aus dem Werk der 20er Jahre ist das Spiel mit feinen Kontrasten geblieben. Dunkle und helle, stark deckend gemalte Elemente stehen solchen gegenüber, die nur durch ihre Umrißlinie definiert sind, feinste Texturen korrespondieren mit dem in unzähligen hauchdünnen Lasuren erarbeiteten Grund.

Zarte Linien werden von Bedeutung – vervielfacht, gestaffelt, angebrochen, zum Dreieck geschlossen oder zu Winkeln gelegt (*Komposition No. 132*¹⁷, 1942, Abb. 9), sind sie Träger der zur Fläche in Beziehung gesetzten Farben, suggerieren Leichtigkeit und Transparenz, ein heiter schwebendes Vor und Zurück, ein Miteinander in imaginärem Farbraum. Weit ab von der realen Welt der Erscheinungen entfaltet sich hier ein Spiel aus Form und Farbe, phantastisch, phantasievoll und doch nicht ohne Ordnung.

Abb. 11 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition No. 167, 1947/1948, Öl auf Leinwand, je 100 × 80 cm, Zollikon, Sammlung Walter A. Bechtler



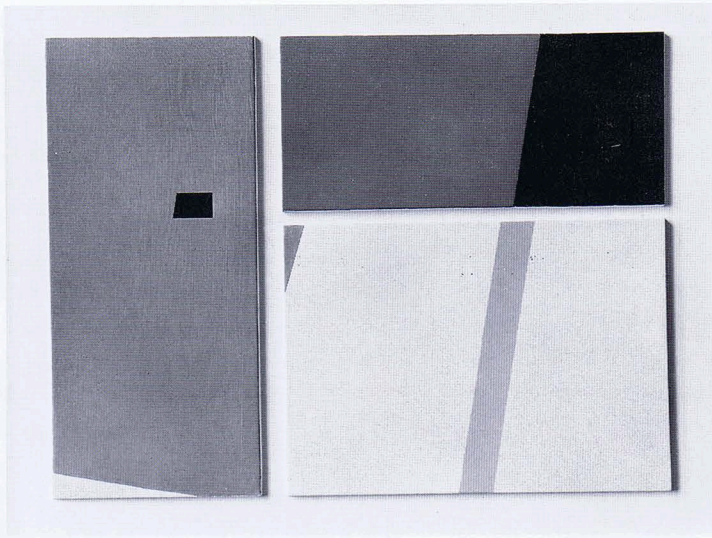


Abb. 12 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition No. 180, 1950, Öl auf Holz, 47 × 62 cm, Hannover, Sprengel Museum

Neue formale Möglichkeiten eröffneten schräge Teilungen des farbigen Bildgrundes in zwei oder mehr farblich getrennte Bereiche (*Komposition No. 145*¹⁸, 1944, Abb. 10). Sie führten zu Koppelungen mehrerer Kompositionen, von Vordemberge-Gildewart selbst *Diptychon* bzw. *Triptychon* betitelt. Während in der *Komposition No. 167*¹⁹ (Abb. 11) von 1947/1948 Kompositionen und Träger deutlich vertikal getrennt sind, Linien, Balken und ein einziges Dreieck jeweils neue Themen formulieren, kam es beispielsweise in der *Komposition No. 180*²⁰ (Abb. 12) von 1950 zu einer Drehung des mittleren und rechten Teils in horizontale Lage. Nur wenige schräge Kanten der Farbfelder korrespondieren miteinander, und doch scheinen die Bereiche näher zusammengerückt. Ein Schlußpunkt für eine achteilige Werkreihe ist erreicht, die in Köln 1954 fast lückenlos gezeigt wurde.

Trotzdem liegt die Ursache für das Auftauchen einer so traditionsgebundenen Bildform im Werk Vordemberge-Gildewarts im dunkeln. Über die beschriebene formale Vorbereitung durch Teilungen des Bildgrundes hinaus darf man vermuten, daß eine entscheidende Rolle der Freundschaft zu Max Beckmann zufiel, die Vordemberge-Gildewart seit 1942 pflegte. Wie er lebte Beckmann im holländischen Exil, leidend unter der Abgeschiedenheit. In dieser Situation malte er eine Reihe bedeutender Triptychen, in denen er auf mythisch-legendäre Weise seine eigene Daseinserfahrung faßte. Vordemberge-Gildewart dürfte diese Arbeiten gekannt haben, denn man traf sich regelmäßig zu intensivem Austausch, Beckmann hielt Vordemberge-Gildewart im Bild fest.²¹ Die expressiv-verschlüsselten Darstellungen Beckmanns, die Art, wie er das Problem der Tradition in der Moderne behandelte, müssen für Vordemberge-Gildewart ein Gegenpol gewesen sein, der Reibungsfläche bot. Er isolierte ein formales Stück Tradition für sich, füllte es seinen Anschauungen und Werken gemäß neu und schuf so eine Absage an das Vergangene. Während Beckmann düstere Szenen des Welttheaters malte, entwarf Vordemberge-Gildewart das Gegenbild einer heiter tanzenden Welt aus absoluter Form, eins geworden mit der Kraft der Farbe.

Auf die Untersuchung ihrer Wirkung konzentrierte Vordemberge-Gildewart sich ab Ende der 40er Jahre besonders, drängte formale Vielschichtigkeit zurück zugunsten einer Verfestigung von Linien und Balken zu gestrafften Senkrechten und Waagerechten. In der *Komposition No. 176*²² (Abb. 13)

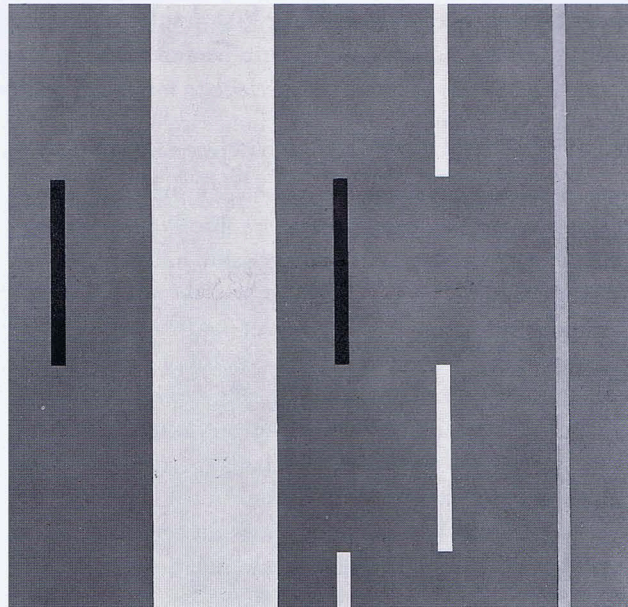
von 1949 durchtrennen ein breiter weißer Balken und eine kräftige gelbe Linie in vertikalem Verlauf vom unteren zum oberen Bildrand den blauen Grund in drei unterschiedlich breite Farbfelder. Kurze Linien in der Stärke der gelben Vertikale sind hinzugefügt, teils vom Bildrand angeschnitten, und bringen dunkles Blau, Rot und erneut Weiß ins Bild. Die dunklere, scheinbar zurücktretende Bildzone pendelt nun optisch mit vorspringendem Rot und aus dem Bild strebender heller Farbigkeit.

Die holländischen Jahre hatten in der Arbeit Vordemberge-Gildewarts eine verstärkte Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Form erbracht. Sie zog intensive Untersuchungen nach sich zum Verhältnis von Farbe und Form auf einer Fläche und im Raum, von Farbe und Betrachter. Als er 1959 Gedanken niederschrieb, die bereits zur Anwendung gekommen und 1952 in seinen Lehrauftrag an der Rotterdamer Academie van Beeldende Kunst zum Thema »Farbe als raumbildendes Element in der Architektur« eingeflossen waren, hieß es: »Wer mit Farbe gestaltend arbeitet, begibt sich auf ein Terrain von Energien. Farbe ist mehr als das, was einen lediglich bezaubert oder verführt. Farbe ist gleichbedeutend mit Energie.«²³

Kleine Quadrate und hauchdünne Linien wurden in einer ganzen Reihe von Bildern, darunter *Komposition No. 187*²⁴ (Abb. 14) von 1952 aus der Ausstellung bei Möllér, zu Trägern solcher Farbenergien. Bei gleichbleibender Form und einer ruhigen Anordnung an vertikalen Achsen entlang entwickeln sie Leuchtkraft, den Eindruck von Nähe und Ferne, versinken in sattem Farbgrund. Erneut wurden feine Texturen herangezogen, um Balken, Quadrate oder Teile von ihnen abzusetzen und in Spannung zu bringen (*Komposition No. 194*²⁵, 1953, Abb. 15) – zu gleichen Formen in leuchtender Farbe oder zu tragenden Farbfeldern des Bildgrundes.

Wie im früheren Werk sind es auch hier noch die Kontraste – zwischen Farben, zwischen Farbe und Materialität –, die Spannungen erzeugen, um sofort ihren Ausgleich zu bewirken. Alles dominierend ist das Licht aus erstarkter Farbe.

Abb. 13 Friedrich Vordemberge-Gildewart, *Komposition No. 176*, 1949, Öl auf Leinwand, 100 × 100 cm, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum



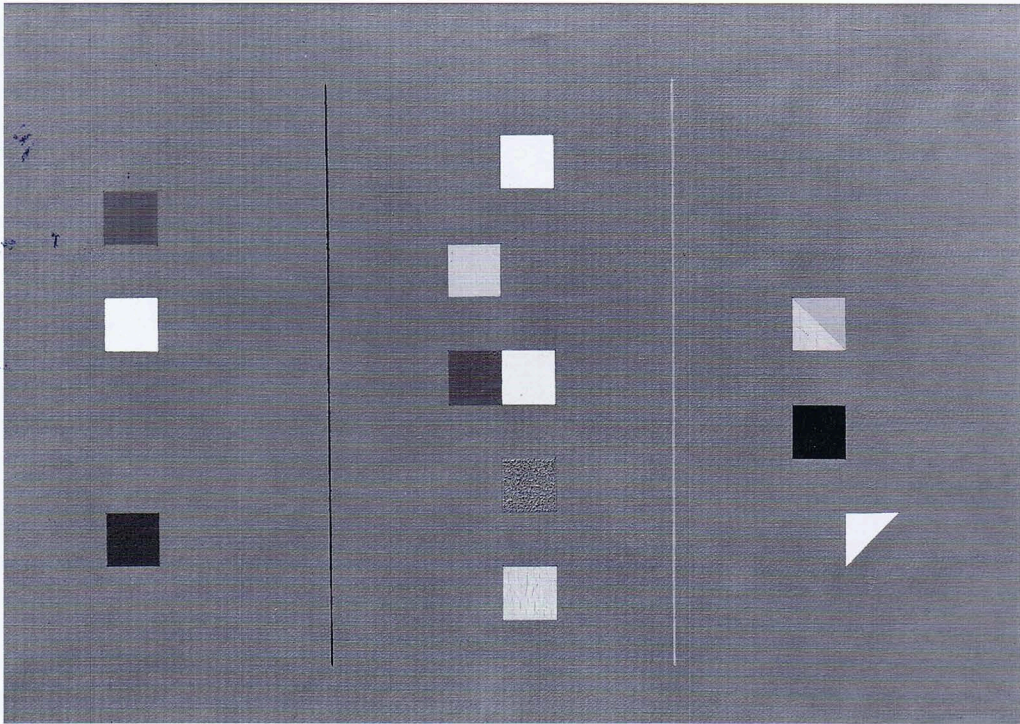
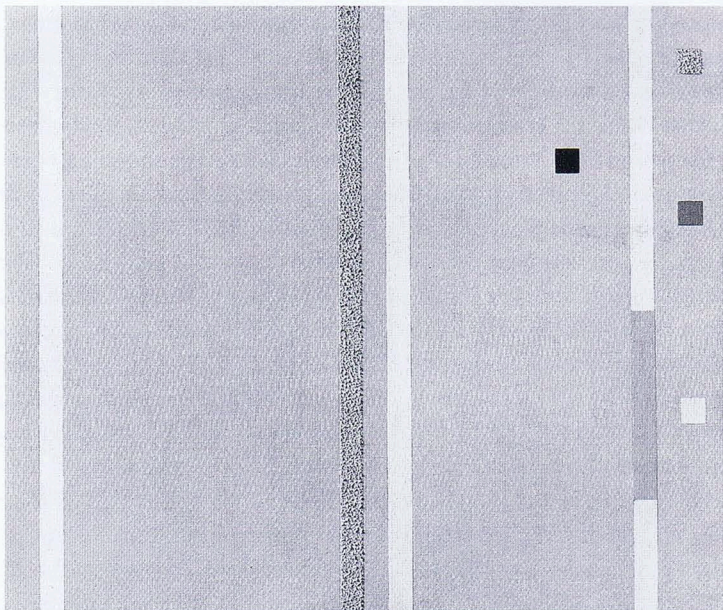


Abb. 14 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition No. 187, 1952, Öl auf Leinwand, 50 × 70 cm, London, Annely Juda Fine Art

Abb. 15 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition No. 194, 1953, Öl auf Leinwand, 50 × 60 cm, Privatbesitz



Zur Ausstellung Vordemberge-Gildewarts brachte die Galerie Ferdinand Möller das Heft Nr. 15 der neuen Folge ihrer Schriftenreihe »Blätter der Galerie Ferdinand Möller« heraus²⁶. Das Erscheinungsbild mit klaren, schnörkellosen Schrifttypen, einer konsequent asymmetrischen Anordnung und niemals überfüllten Seiten kam durchaus den Vorstellungen guter, elementarer Typographie entgegen. Vordemberge-Gildewart hätte die Gestaltung aus ganzheitlicher Sicht auf Ausstellung und Publikation gern selbst übernommen, mußte jedoch akzeptieren, daß es ein Gepräge für die Kataloge gab, das Ferdinand Möller gewahrt wissen wollte. Abgedruckt wurde ein Text zur Ausstellung von Gert H. Theunissen, in dem er zunächst einige Begrifflichkeiten für die Beschäftigung mit dem Werk Vordemberge-Gildewarts zurückwies; die des »Abstrakten«, »Konkreten« und »Absoluten«, schließlich den des »Konstruktivismus«. Letzteren sicher mit vollem Recht, denn aus der heutigen Sicht der Forschung kann man unterstützend sagen, daß der Begriff des Konstruktivismus konsequent auf die Künstler der russischen Avantgarde angewendet werden sollte, die eine Materialkonstruktion, eine Produktionskunst im Dienst der nachrevolutionären, neuen Gesellschaft anstrebten, das Tafelbild jedoch im Gegensatz zu Vordemberge-Gildewart entschieden zurückdrängten.

Zentral setzte Theunissen den Aspekt des Lichts in seinen Betrachtungen. Bei Vordemberge-Gildewart walte »im Licht ein großer Ernst«. Er schrieb: »Das Licht ist im Blau und Violett, im Gelb und Rot, im Lila und Grün auf Winkelmaß und Dreieck, auf Quadrate und Rechtecke, auf glühend aufleuchtende Linien und Stäbe gerichtet. Das ist die große Vermessung des Lichtes in technischer Zeit, Geometrie wider die Verblendung.« Blaise Pascal wird herangezogen mit seiner Ablehnung des rein Feinsinnigen und des ausschließlichen Mathematikers, um dann zu Recht für Vordemberge-Gildewart eine wirkliche Harmonie von Geometrie und Feinsinn zu konstatieren, eingesetzt für »schattenlose Räume des Lichts«. Die Präsentation in den hellen, überaus schlichten neuen Räumen der Galerie in der Kölner Hahnenstraße dürfte diese Eindrücke gespiegelt haben.

Ferdinand Möller machte mit seiner Galerie 1951 in Köln einen neuen Anfang²⁷ (Abb. 16–18), hier, so ist zu vermuten, weil ihn Freundschaft mit dem Sammler Josef Haubrich und dem Museumsdirektor Leopold Reidemeister verband, weil das Klima – bedingt auch durch Aktivitäten wie die der Galerie »Der Spiegel« und den Zuzug von Künstlern – das des Aufbaues und der Perspektive war. Die Reaktionen auf den flachen, eingeschossigen Galeriebau, erbaut von Wilhelm Riphahn, waren überwältigend. Der Kunsthistoriker Will Grohmann etwa schrieb am 18. Januar 1952 in der »Neuen Zeitung Berlin«: »Das Haus am Hahnenort – Deutschlands schönste Kunstgalerie in Köln.«²⁸

Zu diesem Zeitpunkt waren Ferdinand Möller und seine Galerie bereits eine Legende. 1917 hatte er, Sohn eines Baumeisters in Münster in Westfalen und gelernter Buchhändler, in Breslau seine erste Galerie eröffnet. Er zeigte Arbeiten von Corinth, Feuerbach, Liebermann und Slevogt, arbeitete auf einem vorsichtigen Kurs zwischen gerade Durchgesetztem und noch nicht Abgesichertem. Den Durchbruch brachte die Eröffnung der Galerie 1918 in Berlin mit einem deutlichen Schwerpunkt auf dem deutschen Expressionismus in Malerei und Skulptur. Ihm blieb Möller auch nach kurzer, durch die Wirtschaftskrise bedingter Schließung und Neueröffnung 1927 treu. Der Expressionismus prägte die Galeriearbeit entscheidend, wenngleich eine zunehmende Öffnung gegenüber Künstlern abstrakter, konstruktiver Tendenzen stattfand. Unter dem Titel »Vision und Formgesetz« unternahm Möller den Versuch, Gegenwartskunst an diesen Polen festzumachen. Im September 1930 zeigte er neben Arbeiten von Heckel, Kirchner, Mueller und Schmidt-Rottluff solche von Feininger, Jawlensky, Macke, Kandinsky, Schlemmer, Baumeister, Hoerle, Seiwert und schon damals von Vordemberge-Gildewart²⁹ als einem Vertreter der jüngeren Generation. In Heft 8 der bereits erscheinenden »Blätter der Galerie Ferdinand Möller« schrieb Ernst Kallai 1930 den erläuternden

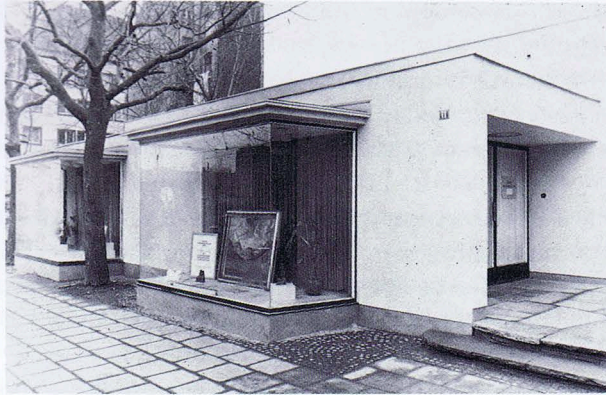


Abb. 16 Galerie Ferdinand Möller, Köln, Hahnenstraße 11, Eingangsfront



Abb. 17, 18 Die Räume der Galerie Ferdinand Möller, Köln, während der Eröffnungsausstellung 1951:
»Die alten Meister der modernen Kunst in Deutschland«



Text über das schöpferische Spannungsverhältnis von Vision als intuitiver Grundlage und Formgesetz als geistigem Gerüst.³⁰

Während der Jahre des Nationalsozialismus in Deutschland zog Ferdinand Möller sich aus dem öffentlichen Geschehen zurück, war jedoch intensiv damit beschäftigt, möglichst viele der Bilder seiner Künstler zu retten. So war es möglich, daß er beim Neuanfang 1951 in Köln unter dem Titel »Die alten Meister der modernen Kunst in Deutschland« eine furiose, für das Publikum überwältigende Schau des deutschen Expressionismus zeigen konnte.³¹ Daß auch die grundlegende Idee von »Vision und Formgesetz« nicht aufgegeben war, beweisen neben der Ausstellung Vordemberge-Gildewarts von 1954 eine Kandinsky-Retrospektive des Jahres 1953, eine Präsentation neuer Arbeiten von Fritz Winter 1954 sowie eine Retrospektive des Werks von Willi Baumeister 1955.³² Beendet wurden diese Aktivitäten durch den Tod Ferdinand Möllers am 12. Januar 1956.

Die Arbeit Ferdinand Möllers und eine Ausstellung wie die Retrospektive Vordemberge-Gildewarts im Jahr 1954 müssen vor dem Hintergrund eines enormen Defizits der Präsentation freier Kunst durch die Jahre des Nationalsozialismus gesehen werden. Erste neue Impulse und Informationen brachten nach dem Zweiten Weltkrieg die weitreichenden Kulturprogramme der Besatzungsmächte in den Gebieten der späteren Bundesrepublik Deutschland. Werke der Ecole de Paris, geprägt von einem subjektiven Moment und der Auflösung von Form, des Surrealismus eines Dalí, Miró oder Ernst, Arbeiten Klees oder Kandinskys konnten wieder gesehen und studiert werden. Gefördert durch die Währungsreform des Jahres 1948, die beschleunigten Wiederaufbau und wirtschaftliches Wachstum nach sich zog, kam eine lebendige Nachkriegskunst des eigenen Landes in Gang, Museen, Ausstellungsinstitute, Sammler, gegenwartsbezogene Kunstpublizisten mehrten sich, Ideen für die »documenta« entstanden.

Die Wiederentdeckung der deutschen Mitglieder aus den Reihen der Avantgarde schritt voran, brachte die Expressionisten ebenso ins Bewußtsein wie Schlemmer, Baumeister, Schwitters, von den Konstruktiven beispielsweise Buchheister, Dixel oder eben Vordemberge-Gildewart.

Zu dessen Kölner Ausstellung 1954 schrieb der junge Kunsthistoriker Eduard Trier: »Maler wie Vordemberge-Gildewart [. . .] besitzen heute in Deutschland Seltenheitswert. Mit dieser Feststellung wollen wir den Künstler, der nach langjährigem Exil in Holland (das freilich künstlerisch seine eigentliche »Heimat« ist) nach Deutschland zurückgerufen wurde, nicht zum Kuriosum abstempeln, sondern vielmehr sagen, daß seine Auffassung von Malerei hier ungewöhnlich ist.«³³ Wie etliche andere Kritiker mit ihm empfand er die »lichte Heiterkeit«, die von den Kompositionen ausging, als den »Zugang zu dieser strengen Bildlogik« erleichternd. So mutet es beinahe erstaunlich an, daß die Kritiker durchweg positiv reagierten, »die Poesie der reinen Farbe«, die »makellose Schönheit erdachter Formen« überzeugend fanden, die Gestaltungsprinzipien »geistreich und wie ein Feuerwerk strahlend« nannten³⁴ und überschwenglich konstatierten: »Ein Maler, dessen Welterlebnis durch das Zeitalter der Technik geprägt ist, bringt den Geist dieser Welt zum Klingen, zum Leuchten. Wer sich lauschend und unvoreingenommen dieser Schau hingibt, dem wird sie ein nachhaltiges Erlebnis werden.«³⁵

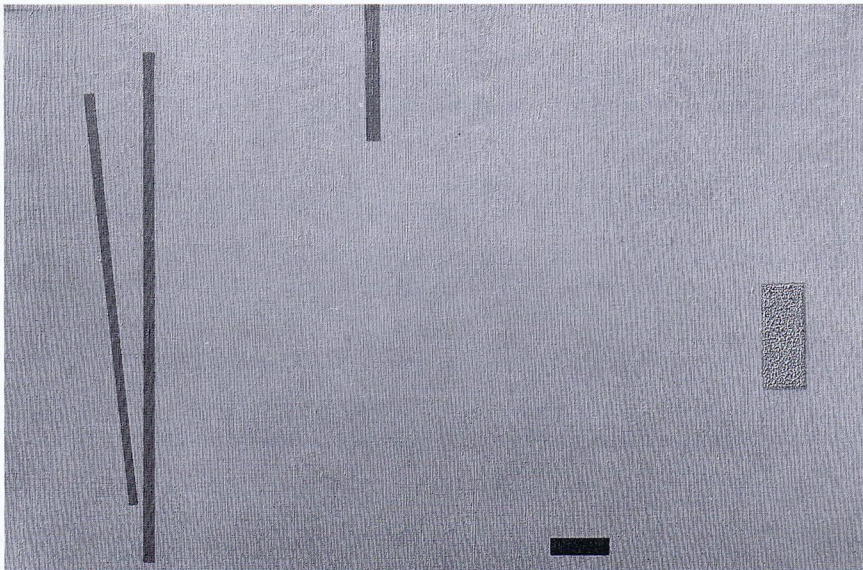
Eine Ausstellung wie diejenige bei Möller in Köln hatte einen hohen Informationswert für Publikum und Vermittler, half entscheidend mit, daß das Werk Vordemberge-Gildewarts in zahlreichen Buchpublikationen der 50er Jahre bereits Erwähnung fand: bei Autoren wie Michel Seuphor ebenso wie bei Georg Poensgen und Leopold Zahn, bei Will Grohmann oder Karl Gerstner.³⁶ Ein breiter Überblick über das Werk förderte Einsichten in Entwicklungen und Zusammenhänge, ließ erstmals auch einen fundierten internationalen Vergleich zu, der feine Unterscheidungen und Annäherungen deutlich machte.

Josef Albers etwa, der für kurze Zeit aus den USA an die Hochschule für Gestaltung in Ulm³⁷ kam, während Vordemberge-Gildewart dort die Abteilung »Visuelle Kommunikation« leitete, war wie dieser in den 40er Jahren zu einer formalen Straffung in der Malerei, zu intensiven Untersuchungen über die Wirkung der Farbe gekommen. In seinen 1963 zusammengefaßten Gedanken zur »Interaction of Colour« schrieb Albers: »Was die Plazierung von Streifen in horizontaler und vertikaler Richtung angeht, so erscheint die letztere praktikabler. In der Richtung von links nach rechts und daher in seitlichem Kontakt ist die colour interaction normalerweise leichter verständlich als in einer Richtung von oben nach unten.«³⁸

Dies deckt sich durchaus mit Erfahrungen, die Vordemberge-Gildewart in seinen Bildern machte. Auch er gab der Anlage in vertikalen Linien und Streifen seit den späten 40er Jahren deutlichen Vorzug, verfeinerte sie unablässig bis ins Spätwerk und zu seinem Tod im Jahr 1962. Beide Künstler beschäftigte das veränderte Sehen eines neuen Betrachters in moderner, technisierter Zeit der Schnelligkeit, unter dem Eindruck der dynamisierten Raumsicht des Konstruktivismus etwa eines Moholy-Nagy zwischen Licht – Raum – Betrachter – Bewegung, die Rückführung zu einem aufmerksamen, differenzierten Sehen – von Beziehungen, Farben und Materialien in guter elementarer Form. Schon als Bauhaus-Meister, ab 1933 dann in den USA, hatte Albers intensiv und früher als Vordemberge-Gildewart die Möglichkeit, an Schulung und Untersuchung des Sehens zu arbeiten. Er kam 1947 zu seinen *Hommage to the Square*-Bildern, die ihn mehr als zwei Jahrzehnte beschäftigen sollten. Durch ihr nahezu standardisiertes Quadrat-im-Quadrat-System weisen sie eine formal so reduzierte, auf das Bildinnere konzentrierte Struktur auf, daß nichts von einer präzisen Untersuchung der Möglichkeiten der Farbe und des Sehens ablenkt.

Zu keiner Zeit kam es bei Vordemberge-Gildewart zu einem so beruhigten und passiven Bildschema wie bei Albers. Immer gibt es dynamische Konstellationen von Form, denen die Farbe als Neutralisierung oder als Gegenkraft beigegeben ist.

Abb. 19 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition No. 202, 1954, Öl auf Leinwand, 33 × 50 cm, London, Annely Juda Fine Art



Schon um 1940 gelangte Richard Paul Lohse³⁹ aus dem Kreis der Schweizer Konkreten zur Vertikalen als Ordnungsmittel im Bild, zu »Vertikal-Rhythmen« aus standardisierten Normelementen. In seinen modularen und seriellen Ordnungen vollziehen sich kontinuierliche Abläufe nach vorbedachtem Prinzip von Form und Farbe, so daß aus einer rationalen, mathematisch exakten Methode unerklärliche Wirkungen entstehen konnten.

Fast entgegengesetzt muß das Vorgehen Vordemberge-Gildewarts genannt werden, der mehr über die Intuition und das Ausbalancieren von Form und Farbe mit der Fläche zu immer präziseren, klareren Lösungen kam – darin Mondrian näher als Lohse. Während es bei Vordemberge-Gildewart nirgends eine wirklich serielle Fortsetzbarkeit bildlicher Ordnungen gab wie bei Lohse, waren sich beide darin einig, das als Ganzes leicht zu erfassende Tafelbild für die elementare Gestaltung zu erhalten.

»Kunst ist Kommunikation« hieß es bei Max Bense, den Vordemberge-Gildewart sehr schätzte.⁴⁰ Genau in diesem Sinne müssen seine Bilder verstanden werden. Als Botschaften aus einer der Welt der Erscheinungen parallelen Welt der Schönheit und Harmonie, der klaren Relationen und der Freiheit zur persönlichen Entscheidung.

Derartige Botschaften vermitteln die Bilder Vordemberge-Gildewarts niemals über ein starres Schema oder einen erhobenen Zeigefinger. Seine Mittel sind eher Strukturen in Analogie zum Spielerisch-Tänzerischen, zur Musik, zum Bau ohne Schwere. Alles überragend jedoch ist eine leuchtende, starke Farbe, die in der Ausstellung bei Ferdinand Möller in der *Komposition No. 202*⁴¹ (Abb. 19) von 1954 mit tiefem Rot auf der gesamten Bildfläche ihren großen Triumph feierte. Farbe bleibt hier bei kleinem Format und wenigen feinen Formelementen ganz dem Diesseits verhaftet – als Partner in einer Kommunikation über die Faszination des Sehens.

¹ Alle Angaben zur Ausstellung sowie Katalog-Heft Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart, Rapperswil/Hamburg (Prof. D. Helms).

² Vgl. zu Leben und Werk Vordemberge-Gildewarts (in größerer Ausführlichkeit als an dieser Stelle möglich) Dietrich Helms (Hrsg.) / Arta Valstar-Verhoff (Ass.), *Vordemberge-Gildewart · The Complete Works*, München 1990. Darin Werkkatalog von Arta Valstar-Verhoff, dessen Nummern aus Gründen der Übersichtlichkeit begleitend aufgeführt werden.

³ »Ohne Titel«, 1923, Zeichnung mit Collage, 300 × 195 mm, London, Sigrid Widder, Werknr. K 1c.

⁴ Vgl. zur handwerklichen Ausbildung des Künstlers und zu seinen Werken im angewandten Bereich aus über 30 Jahren Arta Valstar-Verhoff, *Vordemberge-Gildewart · Architecture and Interior*, in: Helms [Anm. 2], S. 41 ff. Hierzu ist derzeit ein Werkkatalog mit Texten von Dietrich Helms, Jean Leering und Arta Valstar-Verhoff in Arbeit, der anlässlich der Ausstellung Vordemberge-Gildewart im Museum Wiesbaden 1993 publiziert wird.

⁵ Vgl. zum Geschehen der Avantgarde rund um die Kestner-Gesellschaft in Hannover Wieland Schmied, *50 Jahre Kestner-Gesellschaft · Wegbereiter der modernen Kunst*, Hannover 1967.

⁶ »Konstruktion mit Wallstreet«, 1924, Öl und Papier auf Karton, 41 × 34 cm, Sammlung Douglas, Werknr. K 2a; im Katalog zur Ausstellung 1954 mit Abbildung.

⁷ Vordemberge-Gildewart fertigte Zeichnungen dieser Art als Übungen in der Darstellung stereometrischer Formen 1919/1920 in Hannover.

⁸ »Konstruktion No. 7«, 1924, Öl/Glas/Metall auf Holz, 50 × 60 cm, Zürich, Kunsthau Zürich, Werknr. K 7; im Katalog zur Ausstellung 1954 mit Abbildung.

⁹ Der schwarze Kreis markiert im Werk Malewitschs eine der frühen programmatischen Formulierungen, 1916; vgl. *Kazimir Malevich · 1878–1935*, Ausstellungskatalog Russisches Museum, Leningrad / Tretjakov Galerie, Moskau / Stedelijk Museum, Amsterdam 1988/1989, Amsterdam 1988, S. 262 f. Im Werk El Lissitzkys ist der schwarze Kreis stärker eingebunden: in Proun-Studien des Jahres 1923, im Proun R. V. N. 2 von 1923 und in der Kestner-Mappe von 1923; alle Arbeiten entstanden in Hannover; vgl. hierzu *El Lissitzky · 1890–1941*, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover, 24. 1.–10. 4. 1988, Hannover 1988, S. 138 ff.

¹⁰ »Konstruktion No. 8«, 1924, Öl und Montage auf Holz, 65 × 85 cm, Berlin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Werknr. K 8. Im Werkstattbuch (Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart, Rapperswil/Hamburg) notierte der Künstler: »Verlassen der üblichen Bildgrenze – Einbeziehung der Umgebung«.

¹¹ Vgl. zu den Werken der Typographie und Werbegestaltung Dietrich Helms, *Vordemberge-Gildewart · Typography and Commercial Art*, in: Helms [Anm. 2], S. 117 ff.; ferner *Friedrich Vordemberge-Gildewart · Typographie und Werbegestaltung*, Ausstellungskatalog Museum Wiesbaden / Sprengel Museum Hannover / Museum für Gestaltung Zürich 1990/1991, Wiesbaden 1990.

¹² »Komposition No. 81«, 1934, Öl auf Leinwand, 60 × 60 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Werknr. K 81.

¹³ »Komposition No. 100«, 1935, Öl auf Leinwand, 60 × 60 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Werknr. K 100.

¹⁴ Theo van Doesburg, *Manifest de l'Art Concret*, Paris 1930, nach: *Theo van Doesburg*, Ausstellungskatalog Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, 1968/1969.

¹⁵ Im Katalog zum Werk Vordemberge-Gildewarts, der derzeit für das Museum Wiesbaden erarbeitet wird, erscheint ein Text zu den Amsterdamer Jahren des Künstlers (Arta Valstar-Verhoff, Spielerische Leichtigkeit · Zu Kontinuität und Neuanfang im Werk der holländischen Jahre Vordemberge-Gildewarts).

¹⁶ »Komposition No. 115«, 1939/1940, Öl auf Leinwand, 80 × 100 cm, Zürich, Kunsthau Zürich, Werknr. K 115.

¹⁷ »Komposition No. 132«, 1942, Öl auf Leinwand, 100 × 80 cm, Privatbesitz, Werknr. K 132.

¹⁸ »Komposition No. 145«, 1944, Öl auf Leinwand, 60 × 80 cm, Zürich, Sammlung Branco Weiss, Werknr. K 145.

¹⁹ »Komposition No. 167«, 1947/1948, Öl auf Leinwand, je 100 × 80 cm, Zollikon, Sammlung Walter A. Bechtler, Werknr. K 167; im Katalog zur Ausstellung 1954 mit Abbildung.

²⁰ »Komposition No. 180«, 1950, Öl auf Holz, 47 × 62 cm, Hannover, Sprengel Museum, Werknr. K 180; im Katalog zur Ausstellung 1954 mit Abbildung.

²¹ Vgl. Barbara und Erhard Göpel, *Max Beckmann · Katalog der Gemälde*, Bd. 2, Bern 1976, Taf. 225: »Les Artistes mit Gemüse«, 1943, und *Max Beckmann · Aquarelle und Zeichnungen 1903–1950*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, 1977: »Bleistift- und Federzeichnung des sitzenden V-G«, 1946.

²² »Komposition No. 176«, 1949, Öl auf Leinwand, 100 × 100 cm, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, Werknr. K 176.

²³ Vordemberge-Gildewart, *Zur bildenden Kunst – Ausblick*, zitiert nach: Dietrich Helms, *Vordemberge-Gildewart · Schriften und Vorträge*, St. Gallen 1975, S. 73.

²⁴ »Komposition No. 187«, 1952, Öl auf Leinwand, 50 × 70 cm, London, Annelly Juda Fine Art, Werknr. K 187.

- ²⁵ »Komposition No. 194«, 1953, Öl auf Leinwand, 50 × 60 cm, Privatbesitz, Werknr. K 194.
- ²⁶ Vgl. [Anm. 1].
- ²⁷ Zur Galerie Ferdinand Möller: Eberhard Roters, *Galerie Ferdinand Möller · Breslau – Berlin – Köln 1917–1956*, Berlin 1984; *Sammlung Ferdinand Möller*, Ausstellungskatalog Dom Galerie Köln, 12. 1.–18. 2. 1966, Köln 1966.
- ²⁸ Roters [Anm. 27], S. 206.
- ²⁹ Ebd., S. 302.
- ³⁰ Ebd., S. 118 ff.
- ³¹ Ernst Ludwig Kirchners Gruppenbild der Meister der Brücke, »Eine Künstlergemeinschaft«, von 1926/1927 (heute Köln, Museum Ludwig) war hier ebenso zu sehen wie Karl Schmidt-Rottluffs »Selbstbildnis mit Einglas«, 1910 (heute Berlin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz); Roters [Anm. 27], S. 209.
- ³² Ebd., S. 304 ff.
- ³³ Eduard Trier, Malen mit Verstand · Zur ersten deutschen Ausstellung Vordemberge-Gildewarts, *Neue Zeitung München*, September 1954, Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart, Rapperswil/Hamburg; Eduard Trier schrieb auch in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. September 1954, und *DIE ZEIT*, 17. Oktober 1954, über die Ausstellung bei Möller.
- ³⁴ Dr. G., *NRZ*, Köln 28. September 1954, Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart, Rapperswil/Hamburg.
- ³⁵ Dr. St., Vordemberge-Gildewart kehrt zurück, *Kölnische Rundschau*, 28. September 1954, Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart, Rapperswil/Hamburg.
- ³⁶ Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris 1957; Georg Poensgen / Leopold Zahn, *Abstrakte Kunst · Eine Weltsprache*, Baden-Baden 1958; Will Grohmann (Hrsg.), *Neue Kunst nach 1945*, Köln 1958; Karl Gerstner, *Kalte Kunst? – Zum Standort der heutigen Malerei*, in: Markus Kutter (Hrsg.), *ad rem*, Teufen 1957.
- ³⁷ Vgl. zur Hochschule für Gestaltung in Ulm Bernhard Lindinger (Hrsg.), *Hochschule für Gestaltung Ulm · Die Moral der Gegenstände*, Berlin 1987.
- ³⁸ Zitiert nach: Bernhard Kerber, Streifenbilder · Zur Unterscheidung ähnlicher Phänomene, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 32, 1970, S. 237.
- ³⁹ Vgl. Willy Rotzler, *Konstruktive Konzepte*, Zürich 1977, S. 123 ff.; mit Lohse war Vordemberge-Gildewart eng befreundet – seine Bildbiographie von 1959 wurde von Lohse herausgegeben.
- ⁴⁰ Vgl. Rotzler [Anm. 39], S. 191 ff.; Bense verfaßte einen Text zur Ausstellung Vordemberge-Gildewarts im Kunstverein Ulm 1955.
- ⁴¹ »Komposition No. 202«, 1954, Öl auf Leinwand, 33 × 50 cm, London, Annelly Juda Fine Art, Werknr. K 202.