



Friedrich Vordemberge-Gildewart Utopie – Die Amsterdamer Jahre

Reine Eilande

In der grauenhaften Wirrnis unserer Zeit erscheinen mir nur noch wenige reine Eilande. Der Mensch ist dem Wahnsinn des Verstandes erlegen. Dieser wissenschaftlich gebildete Tollhäusler versucht mit seinem Afters Haupt das Weltall zu beherrschen. Seine Unmenschlichkeit hat ihn in ein schmutziges Labyrinth geführt, aus dem er keinen Ausweg mehr findet. Die Maschinen und das Geld sind seine Götzen, die er inbrünstig anbetet. Seine Freude am Fortschritt kennt keine Grenzen. Er mißt – rechnet – wiegt – schießt – sprengt – mordet – fliegt – brennt – lügt – prahlt – bombt – und erhebt sich solchermaßen über das Tier. Durch seinen höllischen Verstand übertrifft er an Teufelei alle Lebewesen. Ins Unermeßliche wächst sein Wahnsinn und seine Verworrenheit und seine Liebe zum Dreck. Was außerhalb der vier Wände seines Verstandes liegt, läßt ihn kalt. Nur wenige reine Eilande erscheinen mir in der grauenhaften Wirrnis unserer Zeit. Nur wenige reine Menschen erscheinen mir in dieser Wirrnis. Künstler wie Doesburg, Eggeling, Sophie Taeuber und Vordemberge-Gildewart, dem ja diese Seite zugeeignet ist, gehören zu ihnen.

Die Werke Vordemberges sind eine Abkehr von der Verworrenheit, von der Besessenheit, von der Liebe zum Dreck. Sie sind gläubig und von der Fortdauer erfüllt. Sie öffnen Fenster in die vier Wände des Verstandes. Die Arbeiten Vordemberges halten dem Menschen keinen Spiegel vor, wie dies Picasso in seinen Bildern tut, damit der Mensch seine Häßlichkeit erkenne, seinen zerfallenen Kotgeist, seine Massenmordschnauze, seine foltergeilen Maulwurfgrillenkrallen, seine blasphemisch verdrehte Wurstseele, die ihm aus den Augen hängt wie Gift gefüllte Schläuche. Die Arbeiten Vordemberges reinigen die Erde. Sie sind der Gegensatz zu den dozierenden Bildern Picassos. Sie sagen nicht: so häßlich, so böse bis du! sondern sie sind schön, sie sind gut und weisen, unbegreiflich für den Verdorbenen, durch das menschliche Ruinenfeld den natürlichen Weg zum Licht.

Dieses deftige poetische Sittenbild entwarf Hans Arp im Februar 1946, in unmittelbarer Nachkriegszeit. Es diente als Vorwort zu einem Album Vordemberge-Gildewarts, in dem dieser seine Bildproduktion während der Jahre seines Exils in Amsterdam zusammenfaßte. Der Künstler, der seit der Besetzung der Niederlande im Mai 1940 und während des Krieges vom internationalen Kunstbetrieb ausgeschlossen war, hoffte, nach Aufhebung dieser Isolation mit dieser Publikation wieder vor die Kunstöffentlichkeit treten zu können, wollte demonstrieren, daß er den Faden nicht hatte abreißen lassen, sein Werk trotz aller widrigen und gefährli-

chen Umstände weitergeführt hatte – um nun in neu gewonnener Freiheit sich wieder einreihen zu können in die Phalanx der künstlerischen Avantgarde.

Im Vorkriegseuropa hatte er sich neben die bedeutendsten Künstler gestellt gesehen. Noch sehr jung, mit erst 24 Jahren, hatte er in der renommierten Kestner-Gesellschaft in Hannover zusammen mit den Berliner Avantgardisten der Gruppe ‚G‘ zusammen ausgestellt. 1925 war er von Théo van Doesburg in ‚De Stijl‘ aufgenommen worden und war an der Pionierausstellung ‚L’Art d’Aujourd’hui‘ in Paris beteiligt.

Er stellte in Herwarth Waldens legendärem ‚Sturm‘ in Berlin aus, nahm Ende der zwanziger/Anfang der dreißiger Jahre an den Aktivitäten der Gruppe ‚Cercle et Carré‘ in Paris teil und war Gründungsmitglied der Künstlergruppierung ‚Abstraction-Création‘. Er stand, wie seine Gästebücher und sein Briefwechsel belegen, mit vielen Persönlichkeiten, die das Kunstleben jener Jahre prägten, in Verbindung. Er zählte zur Avantgarde einer konstruktiv-konkreten Kunst.

Vordemberge-Gildewart war zeitlebens stolz darauf, zur Kunst dieser Ausrichtung ohne Umwege über gegenständlich gebundene Kunstformen gelangt zu sein. (Als Parallelfall sah er nur Sophie Taeuber-Arp.) Zu dieser Entwicklung dürfte entscheidend beigetragen haben, daß Vordemberge-Gildewart kein akademisches Kunststudium absolviert hatte. Er war – aus einer Osnabrücker Handwerkerfamilie stammend – nach einer abgeschlossenen Tischlerlehre auf die Kunstgewerbeschule in Hannover gegangen, um Inneneinrichtung zu studieren, sich im Metier fortzubilden. Er entdeckte dabei allerdings rasch sein Interesse am plastischen Formen, arbeitete im Atelier seines Lehrers Vierthaler nach Studienabschluß mit an einer Vielzahl bauplastischer Aufgaben (s. Katalog ‚Baugestaltung‘, Museum Wiesbaden 1993), zudem bildete er sich an der Technischen Hochschule im Fach Architektur weiter aus.

Er übertrug planendes konstruktives Denken auf freie künstlerische Produktion. Anfangs gab es sogar noch Anklänge an die Berufserfahrung im Tischlerhandwerk: da tauchen in Gemälden einmontierte Holzteile auf, Fertigelemente wie Rahmenwinkel oder Halbkugeln. Die Verwendung dieser Formteile wird strenger gehandhabt als bei Schwitters, enger ins Bildschema eingebunden. Doch mag das Beispiel von Schwitters, mit dem Vordemberge-Gildewart in Hannover verkehrte, durchaus bestärkend gewirkt haben.

In Hannover, dessen reges Kunstleben in den zwanziger Jahren viele Anstöße zu geben vermochte, stieß der junge Vordemberge-Gildewart vor allem auf das exemplarische Werk El Lissitzkys. Er wurde dessen Ateliernachfolger im Hause der Kestner-Gesellschaft, bekam durch aufgefundene Werkproben – Skizzen, Andrucke – Einsicht in dessen Entwurfsarbeit. Das muß ihn sehr in seinen eigenen Intentionen bestärkt haben. Wie

MAX BECKMANN



KESTNER-GESELLSCHAFT HANNOVER

15. JANUAR BIS 8. FEBRUAR 1931

Katalog zur 110. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, Typographie Vordemberge-Gildewart / Edler & Krische, Hannover, 1931

>

Komposition, Nr. 94, 1935, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Museum Wiesbaden

Lissitzky nahm sich Vordemberge-Gildewart neben der freien künstlerischen Arbeit auch des typografischen Entwurfs von Drucksachen an. Er arbeitete seit 1924 für Auftraggeber aus dem hannoverschen Geschäftsleben, aber auch für Kultureinrichtungen wie die Kestner-Gesellschaft. Er entwarf Prospekte, Plakate, Kataloge, Geschäfts- und Privatpostsachen.

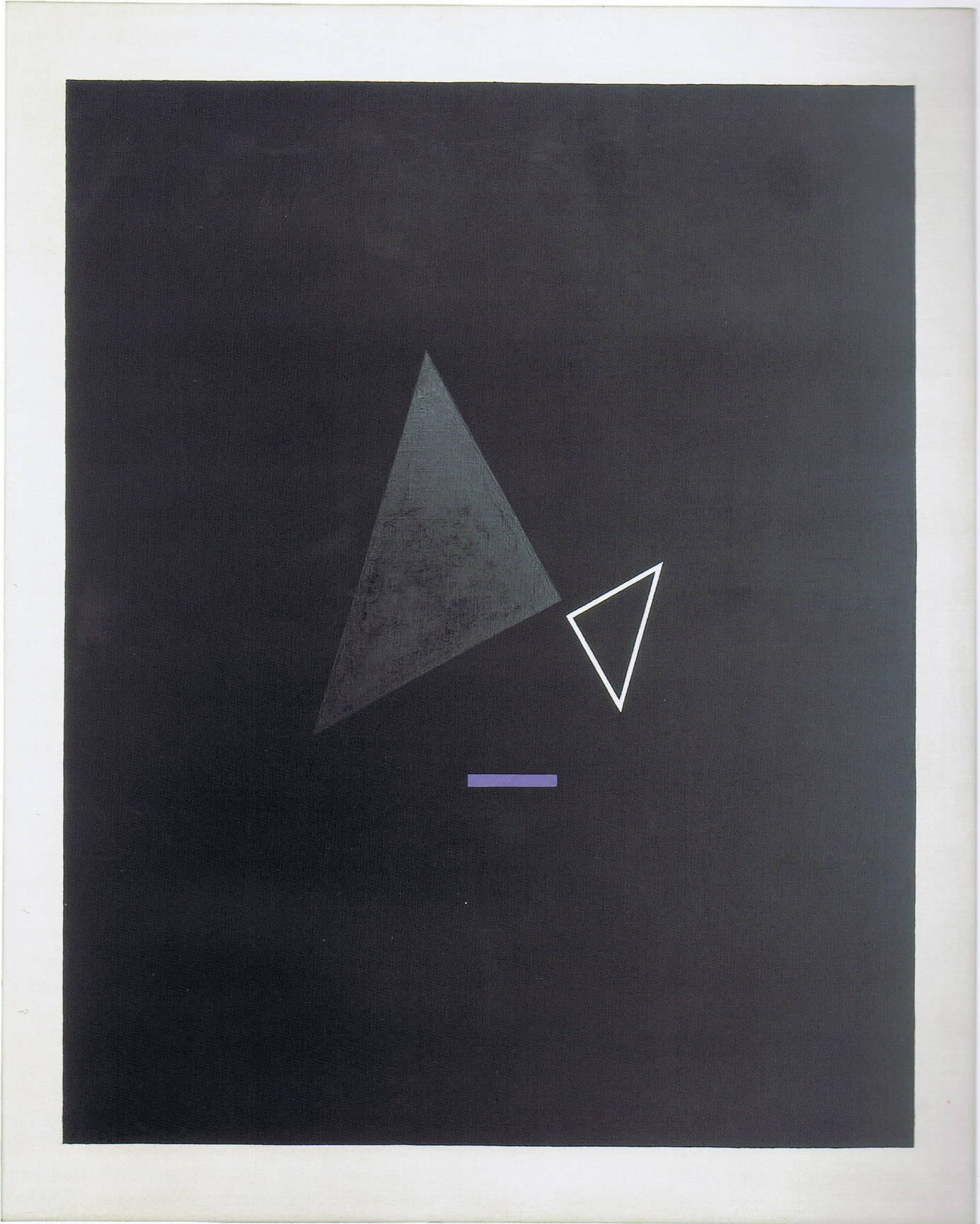
Die Entwicklung des typografischen Werkes verlief parallel zu der des künstlerischen. Es ist reizvoll, wechselnder Beeinflussung nachzuspüren. Und es ist aufschlußreich, das typografische Werk Vordemberge-Gildewarts mit dem von Kurt Schwitters zu vergleichen. Dieser befaßte sich mit ähnlichen Aufgaben wie Vordemberge-Gildewart, beide lebten in Hannover in Nachbarschaft. Schwitters erweiterte allerdings seinen Aufgabenkreis um selbstgestellte Aufgaben, der typografischen Umsetzung poetischer Mitteilungen, dem Entwurf eines Gewandes für die eigene Dichtung. 1927 schlossen sich beide Typo-Künstler mit anderen im ‚Ring neue Werbegestalter‘ zusammen, ihre Entwürfe galten wie die von Tschichold, Michel, Moholy-Nagy, Teige, Zwart als Pioniertaten Neuer Typografie. (Vgl. die Katalogbände über die Typografie von Schwitters und Vordemberge-Gildewart und dem Ring ‚neue werbegestalter‘, Museum Wiesbaden 1990.)

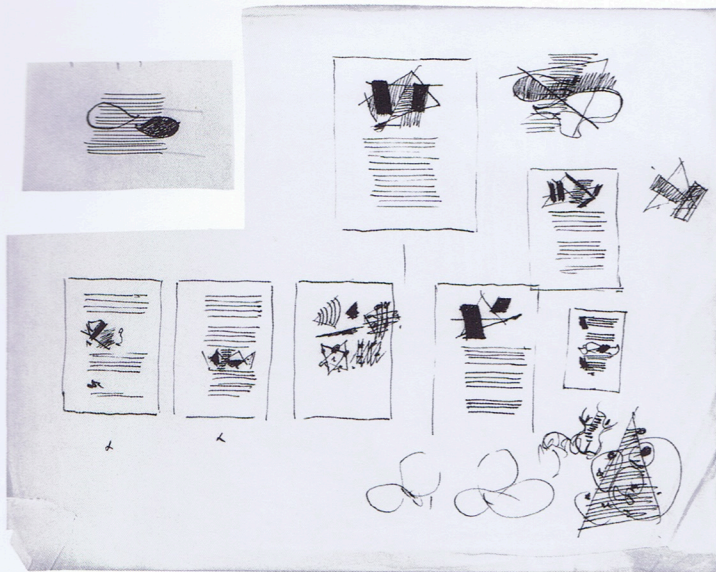
Vordemberge-Gildewart wie auch Schwitters haben jedoch klargelegt, daß die typografische Entwurfsarbeit in erster Linie dem Broterwerb diene. Sie brauchten die Einkünfte aus dieser Nebentätigkeit, von der reinen Kunst ließ sich nicht leben. Daran änderte auch die Anerkennung nichts, die Wirkung über die Grenzen hinweg. Es läßt sich dem Briefwechsel Vordemberge-Gildewarts mit Seuphor und anderen Organisatoren der großen internationalen Veranstaltungen in Paris entnehmen, daß man sich auch dort in der Klemme sah, neben künstlerischen Beiträgen zum Gemeinschaftswerk um finanzielle bitten mußte.

War derart die Lage schon vor 1933 nicht rosig, so verschlimmerten sich nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten in Deutschland die Lebensbedingungen für Künstler wie Vordemberge-Gildewart weiter. Galt doch sein Oeuvre wie das vieler Kollegen zunehmend deutlicher als unerwünscht, den neuen Machthabern als unannehmbar.

In merkwürdiger Verschiebung ließ man in Italien, wo man von Seiten der Futuristen den Pakt mit den Faschisten gesucht hatte, Werke wie die Vordemberge-Gildewarts noch gelten. 1934 hatte der Künstler viel beachtete Ausstellungen in Rom und Mailand, letzte internationale Auftritte.

Dem politischen Druck, der auf ihm wie seiner Frau, die Jüdin war, lastete, versuchte Vordemberge-Gildewart 1936 durch Umzug nach Berlin zu entkommen. Er meinte, in der Metropole weniger exponiert leben und arbeiten zu können. Auch fand seine Frau, die Tänzerin Ilse Leda, noch einmal ein Engagement im Rahmen des Jüdischen Kulturbundes. Spekulationen darauf, daß mit Hilfe Marinettis noch eine Tournee Ilse Ledas mit ihrer





Skizzen zu Textilluminationen, Federzeichnung, schwarze Tusche auf dünnem weißen Durchschlagpapier, 21,5 x 27,6 cm

Umschlag eines Wochenkalenders für die Druckerei Duwaer, Amsterdam, 1940



Tanzgruppe in Italien möglich sein würde, zerschlugen sich. Auch in Italien nahmen anti-jüdische Tendenzen zu.

1937 ging Vordemberge-Gildewart in die Schweiz, fand bei Freunden in Zürich – Carola Giedion-Welcker, Max Bill – vorübergehend Unterschlupf. An dauernde Aufenthaltsgenehmigung war aber nicht zu denken. 1938 entschloß sich Vordemberge-Gildewart deshalb zur Emigration in die Niederlande. Diese bedeuteten dem gebürtigen Osnabrücker Nachbarschaft, Ilse Leda hatte Verwandte im Land. Und der Künstler konnte dort auch auf Widerhall hoffen, war er doch von Sandberg 1938 zu der Ausstellung ‚Abstracte Kunst‘ im Stedelijk Museum Amsterdam eingeladen worden, hatte noch einmal einen Auftritt im Kreise verwandter Geister.

Man bereitete dem Künstler in den Niederlanden denn auch einen würdigen Empfang durch eine Einzelausstellung im Dezember 1938 in Den Haag. Die Namensliste der Kommission, die sich für die Ausstellung eingesetzt hatte, liest sich wie eine Ehren-tafel: dabei waren Paul Citroen, Petro van Doesburg, Sandberg, Cor van Eesteren und Mart Stam sowie Frans Duwaer. Das war ein Personenkreis, auf den sich der Künstler auch in Zukunft stützen konnte, auf den er in schwierigen Jahren angewiesen war.

Das Desaster folgte nämlich bald: Im Mai 1940 wurden die Niederlande von deutschen Truppen besetzt, ab jetzt galten hier dieselben Bestimmungen wie im Reich, gab es die ‚Kulturkammer‘, die freies künstlerisches Schaffen unterband. Vordemberge-Gildewart konnte hinfert nur noch im Verborgenen malen, hatte keine Ausstellungsmöglichkeiten mehr und keine Verkaufschancen. Ilse Leda trug durch Sekretärinnen-Tätigkeit zum Lebensunterhalt bei. Der Künstler fand Betätigung als Typograf und Werbegrafiker.

Die meisten Aufträge dieser Art vermittelte ihm der Drucker und Verleger Frans Duwaer. Der war ein Anhänger der Neuen Typografie, hatte beispielsweise Tschicholds bahnbrechendes Buch ‚Neue Gestaltung‘ in holländischer Version verlegt. Er fand in Vordemberge-Gildewart einen Verbündeten, ließ ihn Firmenprospekte, Werbeblätter, Kalender für seinen Verlag, Druckschriften für Bildungsinstitute, Kataloge entwerfen. Er dachte auch daran, sich auf Vordemberge-Gildewarts Mitarbeit an Publikationen über zeitgenössische Kunst zu stützen, hielt es für möglich, trotz der widrigen Zeitumstände an Material aus der internationalen Kunstwelt zu gelangen. Ermutigt mag ihn in dieser Idee haben, daß es Vordemberge-Gildewart gelungen war, nach dem Tode von Sophie Taeuber-Arp 1943 auf dem Postwege trotz der Zensur, in einzelnen vorsichtigen Sendungen, Bildvorlagen von ihr und Gedichttexte von Hans Arp zu bekommen, um eine Gedenkschrift an die verehrte Künstlerin zu publizieren (1944).

Es war dies die zweite bei Duwaer gedruckte Schrift, die Vordemberge-Gildewart in eigener Regie herausgab. 1940 hatte er bereits das sorgfältig gestaltete und ausgestattete Heft ‚millimeter und geraden‘ vorgelegt, eine Sammlung eigener Gedichttexte,

arp

arp

taeuber

taeuber

arp

taeuber

taeuber

arp

arp

kombiniert mit Bildzeichen, die aus seiner gegenwärtigen Malerei abgeleitet waren, deren Geist nahebrachten. Offensichtlich ließen sich Text-Konstruktionen, die schon in früheren Jahren angelegt waren, mit neuen Bild-Konstruktionen zur wechselseitigen Erhellung verbinden. Dies Prinzip umschrieb Vordemberge-Gildewart mit der Sentenz, es gehe nicht darum, einen Text zu illustrieren, sondern ihn zu illuminieren. Wie sehr seine Auffassung darin von der anderer Typographen und Buchgestalter abwich, wurde in einer Ausstellung und Publikation des Stedelijk Museum deutlich, die sich ‚de verluchte bladzi‘ nannte. Da ergänzte er zwei Gedichte des niederländischen Dichters H. Marsman mit elementaren Formsetzungen, ihren gegensätzlichen Charakter nachempfindend betonend.

Duwaers Idee, Original-Bücher zur zeitgenössischen Kunst herauszubringen, kam über den Ansatz nicht hinaus. Aus Paris nach Amsterdam auf geheimen Wegen herbeigebrachte Unterlagen, ermöglichten die Edition eines Kandinsky-Bandes (Typografie Jan Bons). Vordemberge-Gildewarts Album, das zweite Werk in der Reihe, konnte erst später realisiert werden.

Das erlebte Frans Duwaer nicht mehr. Er kämpfte im Untergrund gegen die Besatzer, setzte seine Fähigkeiten und die Möglichkeiten seines Betriebes dazu ein, falsche Personen-Ausweise herzustellen. Viele tausend. Diese perfekt gefälschten Papiere ermöglichten es vielen Menschen, vor allem mit Deportation in die Vernichtungslager bedrohten Juden, unterzutauchen und unter falscher Identität weiterzuleben. Die Widerstandsgruppe, mit der er zusammenarbeitete, führte auch einen Anschlag auf das zentrale Personenregister in Amsterdam durch, um zu verhindern, daß falsche Identitäten durch Vergleich der Ausweispapiere mit den Eintragungen im Register aufgedeckt werden konnten. Zu denen, die diesen Anschlag planten und ausführten, gehörte W.J.H.B. Sandberg, Conservator am Stedelijk Museum, Freund, Gönner und bis dahin wiederholt Auftraggeber Vordemberge-Gildewarts. Sandberg konnte mit knapper Not der Verhaftung entgehen, lebte dann bis Kriegsende selbst unter anderem Namen. Frans Duwaer jedoch wurde an seinem Arbeitsplatz festgenommen und am 10.6.1944 zusammen mit vier Mitkämpfern erschossen.

Freunden im Ausland konnten nur verschlüsselte Botschaften von diesen Ereignissen gegeben werden, die Post unterlag der Zensur der Gestapo. Aber auch nach dem Kriege hat sich Vordemberge-Gildewart sehr zurückgehalten, seine Erlebnisse in der dunklen Zeit im besetzten Amsterdam wiederzugeben. Nur gelegentlich hat er sich Vertrauten wie Arp gegenüber geöffnet. Während der Kriegsjahre waren in Amsterdam nur wenige Freunde erreichbar geblieben. Vordemberge-Gildewart, der, wie seine Gästebücher belegen, in früheren Jahren Kontakte zu Künstlerfreunden aus aller Welt gepflegt hatte, sah sich isoliert.

In dieser Lage entstand eine über Jahre hinweg konstante Beziehung zu Max Beckmann, den es ebenfalls nach Amsterdam

verschlagen hatte. Vordemberge-Gildewart hat davon später in einem Text berichtet, den wir im Anhang abdrucken. Und Max Beckmann hat in seinen Tagebüchern aus den Jahren 1940-50, ansetzend am 13.6.1941, ab Anfang 1942 regelmäßig Treffen mit Vordemberge-Gildewart notiert. Aus diesen knappen Notizen erfährt man allerdings kaum etwas über das, was zwischen den beiden so konträren Künstlern im Gespräch verhandelt wurde. Wenn Vordemberge-Gildewart berichtet, sie seien über den Wert von Schwarz als Farbe eines Sinns gewesen, so mag man das glauben, wenn man an die frühen Werke Vordemberge-Gildewarts denkt, in denen er dem neoplastizistischen Farbdogma entgegentrat, das Schwarz nur als negativen Farbwert einstufte. Während der Zeit der Begegnungen mit Beckmann war diese Farbe in seinem Werk zurückgetreten, spielte allerdings eine Rolle in den ‚leisen‘ Stabkompositionen und einigen Collagen.

Später hat er das Thema ‚Schwarz‘ noch mehrfach explizit aufgegriffen, beispielsweise in der Composition Nr. 195/1953: da wertet er Schwarz in unterschiedlicher Oberflächenbeschaffenheit – glänzend und matt – und einen geringen Weiß-Zusatz gegeneinander. Auch sein letztes fertiggestelltes Werk 1962 ist in seiner untergründigen Farbigkeit aus Schwarz entwickelt.

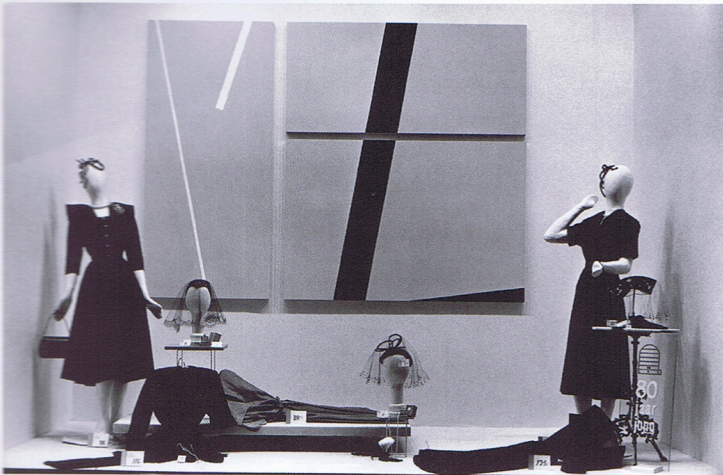
Beckmann setzte der Freundschaft, die ihn im Exil mit dem Dichter Frommel, dem Maler Fiedler und Vordemberge-Gildewart verband, in einem Viererporträt mit Selbstbildnis ein Denkmal (1942/43). Die Viersamkeit dürfte sich so allerdings nie hergestellt haben, Beckmann verkehrte mit jedem einzeln. Zwischen Fiedler und Vordemberge-Gildewart gab es sogar erhebliche Spannungen; Fiedler kritisierte vom Standpunkt expressiver gegenständlicher Malerei aus Vordemberge-Gildewarts Kunst später in öffentlicher Debatte.

Abgesehen von einer Porträtskizze, die Beckmann wohl im Zusammenhang mit diesem Gemälde von Vordemberge-Gildewart anfertigte, zeichnete er den Freund noch einmal 1946. Diese Zeichnung war laut Tagebuch-Eintragung Beckmanns für Vordemberge-Gildewarts Buch (sein Album) bestimmt. Der Porträtierte war jedoch, wie Beckmann notierte (28.2.1946) „missgestimmt über sein Porträt“. Er nahm es denn auch nicht in sein Album auf, was sich allerdings auch damit begründen läßt, daß er in der Veröffentlichung 1949 sich deutlich von aller figurlich-gegenständlichen Kunst absetzte. Dabei trat er mit Begeisterung für das Werk Beckmanns ein. Er fand es einen Skandal, daß man sich in Amsterdam erst nach seinem Tode seiner Bedeutung entsann (vgl. Brief an Quappi Beckmann vom 2.1.1952).

Es ist erstaunlich, mutet fast wie ein Wunder an, daß unter den schwierigen und gefährlichen Umständen im besetzten Amsterdam Vordemberge-Gildewart sein Werk kontinuierlich fortführen konnte. Die im Album wiedergegebenen Kompositionen belegen dies.

Es gibt im Werk Vordemberge-Gildewarts keine abrupten





Schaufenster des Kaufhauses De Bijenkorf mit Komposition von Vordemberge-Gildewart, Amsterdam, 1950

Veränderungen, keine Brüche. Ein Werk entwickelt sich aus dem anderen, manchmal gibt es Rück- und Vorgriffe. Aber es lassen sich wohl Abschnitte charakterisieren. So dominierten im Werk des Künstlers, als Van Doesburg ihn entdeckte und in die Stijl-Aktivitäten einband, planimetrische Flächenteilungen, schräg gestellte Rechteck- und Balkenformen, die den Bildrand anschnitten, angelegt in zurückhaltenden Grau- und Brauntönen, Weiß und oft einem zugesetzten Signalwert Rot. Es waren dynamische Kompositionen, die dem Formkonzept des ‚Elementarismus‘, für den Van Doesburg warb, entsprachen, sich aber nicht an das neoplastizistische Farbdogma hielten, sich nicht auf Grundfarben beschränkten, sondern aus der Verwendung fein abgestimmter Valeurs lebten.

In der Epoche vorher, seiner Frühzeit, hatte der Künstler mannigfaltige Setzungen erprobt, war bis in äußerste Reduktion gegangen, hatte Arbeiten vorgelegt, die Manifestcharakter hatten wie die Konstruktionen No. 7 und No. 8 von 1924, in deren Bildfügung Konstruktionswerkzeuge einbezogen war. Er hatte, auch durch verwandte plastische Elemente, den Montagecharakter der Arbeiten betont.

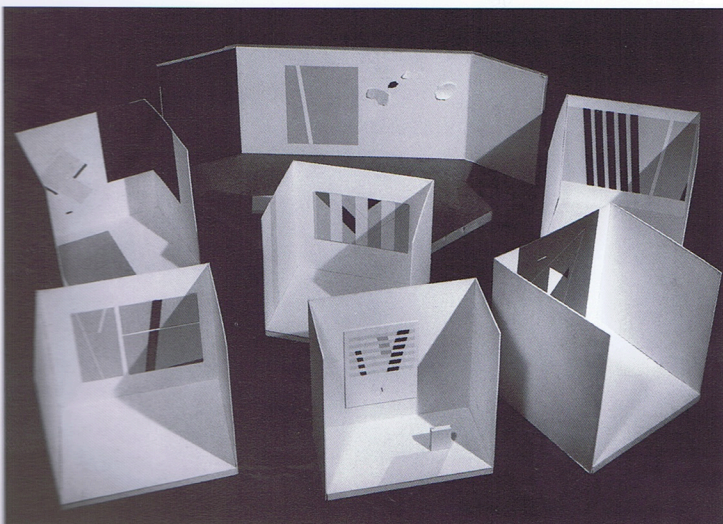
Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre dann, als Vordemberge-Gildewart im Feld der internationalen Avantgarde auftrat, an den Revuen in Paris beteiligt war, legte er mannigfaltige elegante Bilderfindungen vor, überraschende sparsame Setzungen, nichts im bei Konkreten beliebten Vertikal-Horizontal-Schema gehalten, oft stärker farbig angelegt, kontrastreich, Schwarz als tiefer Farbwert mitverwandt. Elegantere Manifestationen konkret-konstruktiver Kunst lassen sich kaum vorstellen.

Und in der niederländischen Periode, entstanden unter den widrigen, gefährlichen und armseligen Bedingungen, entwickelte sich Vordemberge-Gildewarts Werk zu ungeahnter Leichtigkeit. Im freien Farbfeld, auf durchgehend angelegtem Grund, schweben Farbformen, oder farbig umrandete Formen, in der Regel rechtwinklige Dreiecke, gegeneinander im equilibristischen Spiel ausbalanciert. Randbindungen sind aufgegeben, es stützt nichts mehr ab. Farbenergien tragen die Elemente.

Diese Bilder sind zart, leicht, poetisch. Sie sind als Gegenbilder zu den Zeitumständen, unter denen sie entstanden, zu verstehen. Arps enthusiastische Zustimmung in seinem Text für Vordemberge-Gildewarts Album trifft dies.

Arps Loblied läßt sich freilich nicht nur auf diese eine Werkgruppe Vordemberge-Gildewarts beziehen. Der Dichter ordnet selbst in seinem 1949 in Zürich erschienenen Buch ‚Onze peintres vus par Arp‘ dem Text eine der Stabkompositionen zu, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstanden sind. Es handelt sich nach Vordemberge-Gildewarts eigenem Sprachgebrauch um ‚leise‘ Bilder, Kompositionen zueinander auf hellgrauen oder bläu-

Modelle für die Schaufenstergestaltung des Kaufhauses De Bijenkorf



lich grauen Gründen gruppiertes weißer oder schwarzer Stabelemente. In diesen Bildern aktivieren die eingesetzten Partikel den Bildraum, spannen sie die Leere in ihre Intervalle ein.

Zwischen diesen hier hervorgehobenen Werkgruppen liegen, auch noch in der Kriegszeit entstanden, stärker farbig aktivierte Bildlösungen, in denen häufig die Gründe geteilt und jeweils mit Kleinformen besetzt werden. In diesen Flächenteilungen lag bereits der Ansatz zu mehrteiligen Bildern, Diptychen und Triptychen, auch aus mehreren Tafelstücken neben- und übereinander gesetzten Bildern.

In solchen mehrgliedrigen Bildwerken bot sich die Möglichkeit, unterschiedliche, bislang einzeln erprobte Mittel miteinander zu verbinden (wie im Triptychon K 175, heute im Besitz des Museums Wiesbaden). Oder es ließen sich ältere Bildtafeln um neue ergänzen (wie in K 169, 1934-1948). Es ist die Frage aufgeworfen worden (Arta Valstar-Verhoff), ob Vordemberge-Gildewart durch die Auseinandersetzung mit Max Beckmann, von dem es eine Reihe bedeutender Triptychen gibt, zu Arbeiten dieser Art angeregt worden sei. Das Beispiel mag Vordemberge-Gildewart in der Idee bestärkt haben, doch gibt es einen grundsätzlichen Unterschied zu Beckmann.

Vordemberge-Gildewarts Triptychen kennen keine Hierarchie von Mittel- und Seitenbildern, sie sind anders abzulesen. Sie sind eher in der Art mehrteiliger Drucksachen, von Faltprospekten, mit deren Strategie sich der Künstler in seiner typografischen Tätigkeit seit langem auseinandergesetzt hatte, angelegt. Es ist auch an die Erfahrung in Auftragsarbeiten für Wand- und Raumgestaltungen zu erinnern, als letzte zu Beginn seiner Amsterdamer Zeit bei einem Entwurf für Architektur von Mart Stam (PTT-Gebäude für Den Haag, 1940, s. Katalog ‚Baugestaltung‘, Museum Wiesbaden 1993).

Auf sein ganzes bisher erarbeitetes Repertoire griff Vordemberge-Gildewart 1950 in einer Auftragsarbeit zurück. Da beauftragte ihn der Kaufhauskonzern ‚De Bijenkorf‘ anlässlich eines Firmenjubiläums mit der Gestaltung sämtlicher Schaufenster in seinen drei Häusern in Amsterdam, Den Haag und Rotterdam.

Der Künstler brachte in die Schaufenster Bildelemente ein, die den Raum erfaßten. Er kombinierte dabei flächige Elemente mit reliefartigen, setzte Stücke über Eck miteinander in Beziehung, bezog gelegentlich auch den Boden mit ein oder setzte plastische Elemente in den Raum. Er färbte auch Wandflächen, die Bildteile trugen. Er entzog die gegebenen Räume ihrer Passivität. Wir können uns aufgrund von Fotos, die im Archiv des Museums Wiesbaden aufbewahrt werden, ein Bild davon machen. Wir können unsere Vorstellung dabei aber auch – zumal was die Farb- und Größenwirkung angeht – auf unsere Erfahrung mit real vorhandenen Bildwerken des Künstlers stützen. Der Vergleich lehrt aber,

daß in den Fenstergestaltungen keine bloßen Wiederholungen früherer Bildlösungen auftreten, es ging um die freie Verwendung des breiten erprobten Repertoires.

Es war dies eine Großdemonstration der Kunst Vordemberge-Gildewarts. Sie erregte ungeheures Aufsehen, brachte zornige Ablehnung wie leidenschaftliche Anerkennung ein. Es war in der konservativen Kunstöffentlichkeit des Landes wenig Bereitschaft vorhanden, einer ungegenständlichen konstruktiven Kunst Sinn abzugewinnen. Man war in der Nachkriegszeit – so wie auch bei unszulande – eher auf individualistische expressivere Kunst aus, Werke, in denen man die Probleme des Menschen in der Zeit, auch der eben durchlebten, gespiegelt sah.

Im Jahr später allerdings widmete das Stedelijk Museum Amsterdam der Gruppe ‚De Stijl‘ eine erste Retrospektive. Die Erinnerung an die Zeit des künstlerischen Aufbruchs, verbunden mit Namen wie Mondrian und Van Doesburg, bezog auch Vordemberge-Gildewart mit ein, gab seinem gegenwärtigen Auftreten kunsthistorischen Hintergrund.

Vordemberge-Gildewart meldete sich auch vermehrt als Zeitzeuge zu Wort, er publizierte Texte über die Avantgarde der zwanziger/dreißiger Jahre, legte – oft aus traurigem Anlaß, beim Tod eines Freundes – seine Erinnerungen nieder an Schwitters, Werkman, Beckmann und andere. Ein Forum für seine Beiträge fand er in Zeitschriften, an deren typografischer Gestaltung er beteiligt war.

Die wieder aufgenommenen Kontakte zur internationalen Kunstwelt – gespiegelt im Briefwechsel wie in Ausstellungslisten – brachten als wichtigstes Ereignis 1954 die Berufung Vordemberge-Gildewarts durch Max Bill an die neu gegründete Hochschule für Gestaltung in Ulm. Vordemberge-Gildewart lehrte dort in der Abteilung für Typografie, Malerei war kein Lehrgegenstand der Hochschule. Es entwickelte sich in Ulm jedoch, wieder im persönlichen Kontakt zu den Zürcher Konkreten, Bill, Lohse, Graeser, ein vergleichsweise strenges Spätwerk.

Es prägte sich jetzt eine Neigung zu vertikal-horizontalen Bildgliederungen aus, manche Bildabschnitte blieben ganz frei, unbesetzt von Kleinformen, in anderen angrenzenden Bildteilen gruppierten sich Partikel zu imaginären Schrägverspannungen. Die Farbigekeit sättigte sich, gewann Leuchtkraft, die Bilder strahlen.

Vordemberge-Gildewarts Oeuvre war nie – um ein Stichwort von Karl Gerstner aufzugreifen – kalte Kunst.

Dietrich Helms



Max Beckmann, Porträt Vordemberge-Gildewart, Amsterdam, 26.2.1946, Bleistift auf Papier, 31 x 22,5 cm

Friedrich Vordemberge-Gildewart

Über die Begegnung mit Max Beckmann (1954)

Bei einer meiner vielen Donnerstagnachmittag-Begegnungen brachte ich Max Beckmann eine Publikation über sein Schaffen und seine Persönlichkeit mit, dessen Autor ein sehr bekannter Schriftsteller und Kenner dieses Künstlers war. Als Max Beckmann mir später diesen Beitrag zurückgab, sagte er zur mir: „Ich sehe mich ganz anders.“ Beckmann wurde in diesem Aufsatz, wie so oft, in der dramatischen Beleuchtung einer fanatischen Askese als Sonderling beschrieben. Auch ich habe Beckmann anders gesehen und gekannt.

Wer Max Beckmann wirklich war, das ist sehr schwer zu sagen. Seine Zurückhaltung, besonders in einer größeren Gesellschaft, wo er meistens der stille Beobachter war, ist kein Beweis für eine Weltfremdheit. Im Gegenteil! Dieser in der Gesellschaft oft schweigsame Mann war einer der bezauberndsten und aufregendsten Erzähler, sei es von Anekdoten, Erlebnissen, oder in Bezug auf philosophische Probleme östlichen Ursprungs.

Es hat einmal jemand geschrieben: „Wo Léger zuschlägt, da streichelt ein Paul Klee.“ Max Beckmann streichelte ebenfalls, trotz der angeblich groben und vehementen Vortragsweise.

Erst 1941 lernte ich Max Beckmann persönlich kennen. Aus den ersten mehr oder weniger sporadischen Besuchen entwickelten sich über das Kriegsende hinaus bis zu seinem Fortgang nach den USA die regelmäßigen Donnerstagnachmittag-Begegnungen zwischen ihm und mir in der Stadt. Das Geben und Nehmen bei diesen Begegnungen muss wohl wechselseitig gewesen sein, denn von keiner Seite erlahmte das Interesse an diesen Rendezvous. Unsere Frauen waren hie und da „zugelassen“, oder es wurden besondere Zusammenkünfte mit ihnen arrangiert. In all den Unterhaltungen mit Max Beckmann entpuppte er sich als von einer Feinheit, wie sie auch in all seinen Schriften deutlich zum Ausdruck kommt. In ganz Amsterdam existierte nur ein Exemplar seiner Erlebnisse im ersten Weltkrieg [Max Beckmann: Briefe im Kriege, gesammelt von Minna Tube, Cassirer, Berlin 1916], den er bekanntlich als Sanitätssoldat mitmachte. Dieses Buch hat einen besonders tiefen Eindruck auf mich gemacht, und speziell deshalb, weil man daraus erfahren kann, mit welcher Zartheit dieser angeblich massiv erscheinende Mann die grausamen Erlebnisse niederlegt. Als ich im Hungerwinter (1944) infolge eines Unfalls zwei Monate ans Bett gefesselt war, konnten unsere Donnerstag-Begegnungen in der Stadt nicht fortgesetzt werden; mit einer geradezu pünktlichen Sorgfalt erschien Beckmann nun jeden Donnerstag im Krankenhaus, und eines Tages brachte er

mir dieses Kriegstagebuch mit. Stets strömte Max Beckmanns Nähe eine Sicherheit zum Leben aus. Zu Beginn unserer ersten Zusammenkünfte verriet mir Beckmann, dass er niemals gedacht habe, mit einem Kollegen in ein so enges Verhältnis zu kommen. Die völlig andere Auffassung in der Gestaltung hat dies möglich gemacht, wozu allerdings ein Ereignis als Tatsache beitrug: Schwarz als Farbe. Wir haben oft über diese Farbe diskutiert.

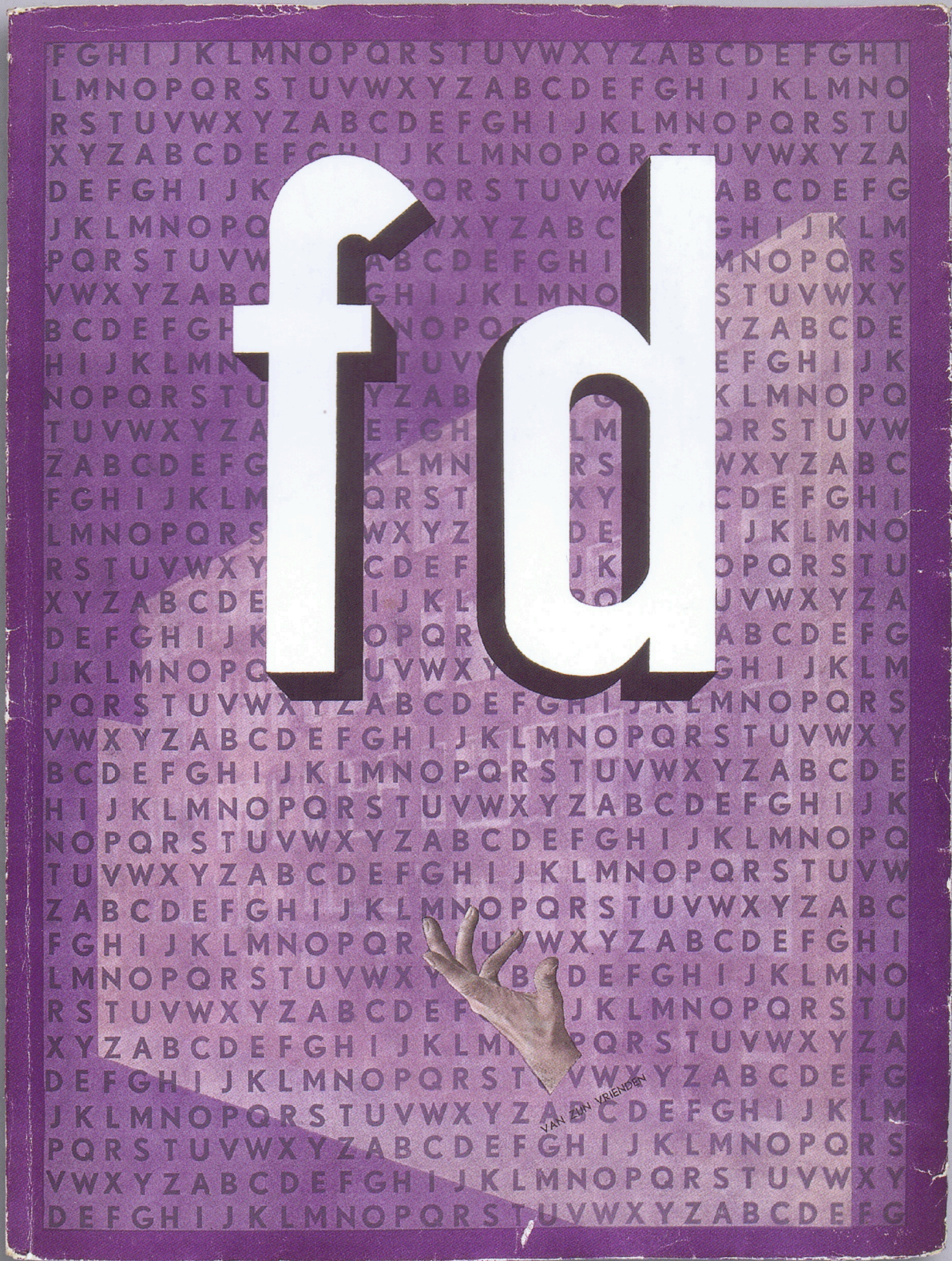
1944, mitten in der tobsüchtigen Situation der Besetzung, schien er völlig aus dem Gleichgewicht zu sein, als er zu einem der Meetings erschien. Seine Aufregung konnte er einfach nicht unterdrücken. Ihm war nämlich zu Ohren gekommen, dass zu seinem 60. Geburtstag die Galerie Günther Franke in München, zusammen mit Freunden und Sammlern von Beckmanns Kunst, eine Ausstellung von 60 Bildern „clandestin“ veranstaltet hatte, und dies mitten im Lager der „Entdecker der entarteten Kunst“. Diese mutige „hommage“ gab Beckmann damals eine Courage, wie selten ein anderes Ereignis.

Ein anderes Erlebnis: Als nach dem Kriege, dessen Ausgang Beckmann übrigens vollkommen klar vor Augen stand, von seinem Freunde und Förderer Curt Valentin, dessen Tod im Spätsommer 1954 wir so sehr bedauern, die Einladung zu einer großen Ausstellung in New York eintraf, konnte Max Beckmann sich schlecht mit dem Gedanken vertraut machen, dass eine Reihe von Arbeiten aus den Jahren 1939 bis 1945 „mitten durch die Minenfelder“ über den Ozean gondeln sollten. Seine Sorgen wegen des Transports waren ungeheuer, und umso größer war dann die Freude, als zusammen mit dem Katalog die Nachricht kam, dass bereits vor Eröffnung dieser Ausstellung in der Curt Valentin Gallery die meisten Bilder einen privaten oder öffentlichen Sammler gefunden hatten. Dieser Donnerstag wurde für Max Beckmann ein Festtag: „Amsterdam erscheint im Moment für mich als ein Vorort von New York.“

Wie oft habe ich Max Beckmann übers Geländer einer der Grachtenbrücken gelehnt stehen sehen. Die Brücken und Grachten Amsterdams liebte er unbändig, doch diese Tatsache ist kein Anlass zu einer Bildgestaltung geworden. Leider liebte Amsterdam – bis auf wenige Ausnahmen – diesen großen Maler nicht.

Eines Tages wurde der schon lange gefasste Plan Beckmanns, eine Zeichnung von mir zu machen, Tatsache. Einmal wurde auch eine Sitzung anberaumt, und ich, der an diese Zeichnung schon nicht mehr dachte, erhielt sie an einem Donnerstagnachmittag von ihm zum Geschenk. Zunächst war ich irgendwie auch insofern überrascht, weil ich eine ganz andere, bekanntere Form in der Zeichnung erwartet hatte. Monate später sagte Max Beckmann plötzlich zu mir: „Sie werden meiner Zeichnung immer ähnlicher.“

Abdruck aus Dietrich Helms (Hg.): Friedrich Vordemberge-Gildewart - Schriften und Vorträge, Erker-Verlag, St. Gallen 1976, S. 41 f.



Friedrich Vordemberge-Gildewart Utopie – Die Amsterdamer Jahre