

die abstrakten hannover – Internationale Avantgarde 1927–1935

Sprengel Museum Hannover
8. 11. 1987 – 6. 1. 1988

Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen/Rh.
26. 6. 1988 – 14. 8. 1988

1987/88

Vorgeschichte

1921

Carl Buchheister lernt in Hannover Kurt Schwitters kennen, der ihn in den Kreis der ‚Sturm‘-Künstler einführt.

1922

Durch Schwitters kommt El Lissitzky nach Hannover. Vom Ende des Jahres bis 1924 lebt und arbeitet er im Haus der Kestner-Gesellschaft in Hannover.

1923

6. März

El Lissitzky hält in Hannover seinen Vortrag über ‚Neue Russische Kunst‘. Von ihm und Laszlo Moholy-Nagy entstehen die sogenannten Kestner-Mappen.

1924

Hans Nitzschke und Friedrich Vordemberge-Gildewart gründen in Hannover die ‚Gruppe K‘, bereit, ihren Teil dazu zu tun, dem Konstruktivismus zum Sieg zu verhelfen.



Ausstellungskatalog ‚Gruppe K‘, Kestner Gesellschaft, 1924

Sie stellen gemeinsam in der Kestner-Gesellschaft aus, wo sie seit demselben Jahr zwei Ateliers haben – Nitzschke im Hinterhaus, Vordemberge-Gildewart übernimmt das Atelier Lissitzkys.

Vordemberge-Gildewart lernt Schwitters persönlich kennen, nachdem er ihn zuvor mehrfach auf dessen ‚MERZ‘-Abenden erlebt hatte. Er knüpft durch Schwitters Kontakte u. a.

zu Hans Arp und Theo van Doesburg, dem Leiter der ‚Stijl‘-Gruppe.

1925

Februar

Theo van Doesburg besucht das Atelier Vordemberge-Gildewarts und lädt ihn ein, Mitglied der holländischen Künstlergruppe ‚De Stijl‘ zu werden.

Vordemberge-Gildewart nimmt voller Stolz an.

März

Van-Doesburg-Ausstellung im Quader, Hannover



Alfred Meyer, Nelly van Doesburg, (unbekannt), Baginsky, Theo van Doesburg, in der Ausstellung Theo van Doesburg im Quader, 1925

Buchheister, Nitzschke, Schwitters und Vordemberge-Gildewart halten sich oft gemeinsam in den Ateliers Nitzschkes und Vordemberge-Gildewarts auf.

Schwitters und Vordemberge-Gildewart stellen in diesem Jahr im ‚Sturm‘ in Berlin aus.

1.–21. Dezember

Nitzschke und Vordemberge-Gildewart nehmen auf Einladung an der internationalen Ausstellung ‚L’Art d’Aujourd’hui‘ in Paris teil, in der auch César Domela vertreten ist. Man lernt sich persönlich kennen.

1926

Buchheister-Ausstellung im ‚Sturm‘ in Berlin.



Vordemberge-Gildewart, Nelly van Doesburg, Schwitters, Theo van Doesburg, Käte Steinitz, Nitzschke im Atelier Nitzschke, 1924



Schwitters, Nitzschke, Käte Steinitz, Nelly van Doesburg, Vordemberge-Gildewart, Theo van Doesburg im Atelier Nitzschke, 1925



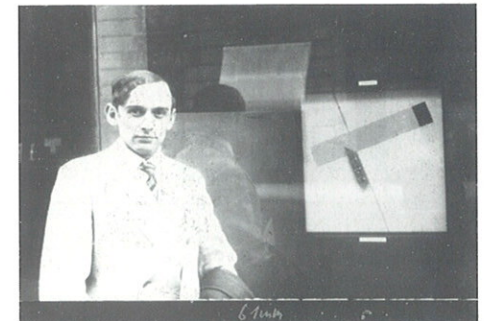
Kurt Schwitters, um 1930



Justus Bier, Schwitters, Ilse Leda-Vordemberge, Vordemberge-Gildewart im Atelier Vordemberge in der Listerstr. 24, 19. 5. 1932



Käte Steinitz, um 1930



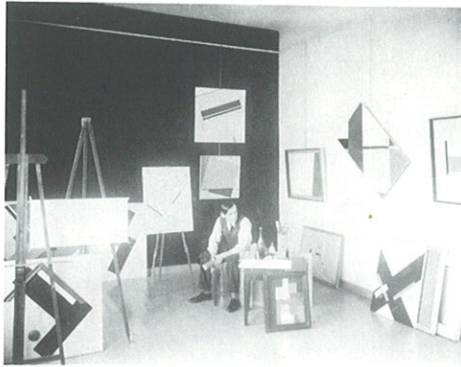
Friedrich Vordemberge-Gildewart, 1930



Käte Steinitz, Theo van Doesburg, Schwitters, Nelly van Doesburg bei Kurt Schwitters in der Waldhausenstr. 5



Hans Nitzsche mit Wilhelm Metzger, 1936



Vordemberge-Gildewart in seinem Atelier, 1930



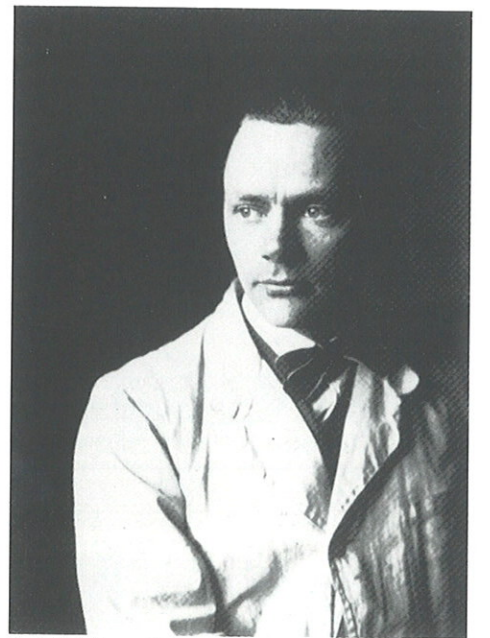
César Domela, 1928



Carl Buchheister, um 1935



Vordemberge-Gildewart, Baldessari, Dr. Bier im Atelier Vordemberge-Gildewart, um 1932



Rudolf Jahns, 1925

26. April

Katherine Dreier, die sich im Auftrag der New Yorker ‚Société Anonyme‘ in Europa aufhält, um Arbeiten für die ‚International Exhibition of Modern Art‘ auszuwählen, trifft im Hause von Dr. Steinitz in Hannover den Kreis der Künstler um Schwitters.

Sommer

Buchheister, Schwitters und Vordemberge-Gildewart sind an der Sonderausstellung der ‚Abstrakten‘, Berlin, die im Rahmen der ‚Großen Berliner Kunstausstellung‘ stattfindet, beteiligt.

November/Dezember

Auf Einladung der ‚Société Anonyme‘ nehmen Buchheister, Nitzschke, Schwitters und Vordemberge-Gildewart an der ‚International Exhibition of Modern Art‘ im Brooklyn Museum in New York teil.

Domela ist erneut mit vertreten.

Die Jahre der Gruppenexistenz

1927

Die ‚International Exhibition of Modern Art‘ wird als zweite Station in den Anderson Galleries in New York gezeigt.

30. Januar – 27. März

Schwitters und Vordemberge-Gildewart sind in der Ausstellung ‚Wege und Richtungen der abstrakten Malerei in Europa‘ in der Städtischen Kunsthalle Mannheim vertreten.

20. Februar – 24. April

Arbeiten von Buchheister und Schwitters sind in der ‚95. Großen Kunstausstellung‘ des Kunstvereins Hannover zu sehen.

24. Februar

Schwitters hält im Atelier von Rudolf Jahns in Holzminden einen ‚MERZ‘-Abend ab.



Einladung zum Merzabend von Kurt Schwitters am 24. 2. 1927 im Atelier Rudolf Jahns in Holzminden

Jahns stößt zum Kreis der Künstler um Schwitters.

12. März

Im Hause Schwitters in der Waldhausenstraße 5 II in Hannover wird nachmittags um 17.00 Uhr die Gruppe ‚die abstrakten hannover‘ gegründet.

Sie ist offiziell eine Untergruppierung der Berliner Künstlergruppe ‚Die Abstrakten. Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten e.V.‘.

Gründungsmitglieder der Hannoveraner Gruppe – Carl Buchheister, Rudolf Jahns, Hans Nitzschke, Kurt Schwitters, Friedrich Vordemberge-Gildewart.

Zum Vorsitzenden wählt man Carl Buchheister.

20. März

Laszlo Moholy-Nagy hält sich im Kreis der ‚abstrakten hannover‘ auf.

März

Ausstellung ‚Die Abstrakten‘, Ruhmeshalle Barmen, unter Beteiligung der ‚abstrakten hannover‘ durch Buchhei-

ster, Jahns, Nitzschke, Schwitters und Vordemberge-Gildewart.

April

Ausstellung ‚Die Abstrakten‘, Städtische Galerie Kunstverein Bochum, unter Beteiligung der ‚abstrakten hannover‘ durch Buchheister, Jahns, Nitzschke, Schwitters und Vordemberge-Gildewart.

7. Mai – 30. September

Buchheister und Jahns beteiligen sich an der ‚Großen Berliner Kunstausstellung‘ im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof in Berlin.

Juni

César Domela – wie Vordemberge-Gildewart Mitglied von ‚De Stijl‘ – wird in Berlin seßhaft, stößt als ‚auswärtiges Mitglied‘ zu den ‚abstrakten hannover‘.

‚die abstrakten hannover‘ verzeichnen einen Stand von 27, die Gruppe ‚fördernden Mitgliedern‘.

Domela und Vordemberge-Gildewart arbeiten an der Jubiläums-Ausgabe von ‚de stijl‘ mit, die anlässlich des 10jährigen Bestehens der Gruppe von Theo van Doesburg herausgegeben wird.

Schwitters gehört zum Kreis der Mitarbeiter an den von Michel Seuphor und Paul Dermée in Paris herausgegebenen ‚Documents de l'Esprit Nouveau‘.

August

Schwitters und Vordemberge-Gildewart sind in der Ausstellung ‚Graphische Werbekunst. Internationale Schau zeitgenössischer Reklame‘ in der städtischen Kunsthalle Mannheim vertreten.

Nach den Plänen El Lissitzkys realisiert Alexander Dorner, der Direktor des Provinzialmuseums Hannover und Förderer der ‚abstrakten‘, den ‚Raum der Abstrakten‘ (heute ‚Abstraktes Kabinett‘) – eine umfassende Gesamtgestaltung zur Präsentation von Arbeiten abstrakter Kunst.

4. Oktober

1. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Cornelis van Eesteren, Architekt aus Holland. 20.30 Uhr im Haus Dr. Bode, Walderseestraße 25–26 in Hannover.

9. Oktober – 4. Dezember

Mit allen sechs Mitgliedern – Buchheister, Domela, Jahns, Nitzschke, Schwitters, Vordemberge-Gildewart – sind ‚die abstrakten hannover‘ in der ‚Herbstausstellung Hannoverscher Künstler‘ im Kunstverein Hannover präsentiert.

12. November

2. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Ernesto Giménez Caballero, Schriftsteller aus Madrid und Herausgeber der ‚Gaceta literaria‘. 20.30 Uhr im Haus Dr. Steinitz in Hannover.

50 Zuhörer werden gezählt, darunter zahlreiche Mitglieder der sogenannten guten Gesellschaft der Stadt, wie die Presse vermerkt.



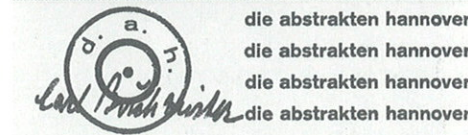
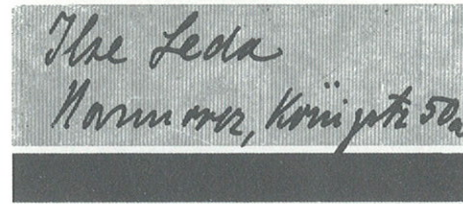
Briefumschlag ‚die abstrakten hannover‘

In der Ausgabe 1927/28 des ‚Sturm‘ in Berlin publizieren ‚die abstrakten hannover‘ ‚Front gegen Fronta. Nachwort zum Vorwort der Fronta‘ – ihre Gedanken zur Aufgabe der modernen Kunst in Leben und Gesellschaft.

Sie zeichnen das Bild einer großen Utopie, einer Gesellschaft voller Frieden und Gleichheit, regiert von einem universellen, internationalen Geist, be-

mitgliedskarte

des fördernden mitgliedes
herr — frau — fräulein



Mitgliedskarte des fördernden Mitglieds Ilse Leda

stimmt von einer abstrakten, absoluten, elementaren Kunst.

Eine politische Neuordnung spielt für sie keine Rolle – sie setzen auf die Kraft der Kunst.

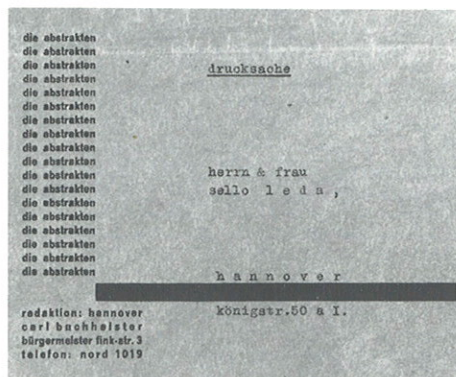
**1928
Januar**

Auf Initiative von Schwitters hin Gründung des ‚Ring neue Werbegestalter‘ – Mitglieder Baumeister, Burchartz, Dixel, Domela, Leistikow, Michel, Schultema, Schwitters, Trump, Tschichold, Vordemberge-Gildewart, Zwart.

Anfang des Jahres

(genaues Datum unbekannt)
3. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Dr. Alexander Dorner, Direktor des Provinzialmuseums Hannover. (Ort unbekannt)



Briefumschlag ‚die abstrakten hannover‘

16. Februar – 18. März

Ausstellung ‚die abstrakten hannover‘, Kunst- und Auktionssäle Katzer in Hannover.

Es nehmen teil Buchheister, Jahns, Nitzschke, Schwitters, Vordemberge-Gildewart.



‚die abstrakten hannover‘
Anzeige im Katalog ‚Deutscher Künstlerbund‘, 1928

16. Februar

4. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Prof. Dr. V. C. Habicht, Technische Hochschule Hannover, zum Thema ‚Abstraktion in der Kunst‘. 20.30 Uhr in den Kunst- und Auktionssälen Katzer, Georgstraße 35 in Hannover, anlässlich der Eröffnung der dortigen Ausstellung der ‚abstrakten‘.

5. März

5. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Walter Kraul, Pianist, zur abstrakten Musik in Theorie und Praxis.

20.30 Uhr an nicht bekanntem Ort.

15. März

6. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Herwarth Walden, Leiter des ‚Sturm‘ in Berlin, zum Thema ‚Abstrakte Kunst‘. 20.30 Uhr im Rahmen der Ausstellung der ‚abstrakten‘ in den Kunst- und Auktionssälen Katzer.

25. März – 22. April

Domela, Schwitters und Vordemberge-Gildewart beteiligen sich an der ersten Ausstellung des ‚Ring neue Werbegestalter‘ im Kunstgewerbemuseum in Köln.

April/Mai

(genaues Datum unbekannt)

7. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

die abstrakten hannover

ortsgruppe der internationalen vereinigung der expressionisten künstler und werbegestalter konstruktiven zentralis berlin

redaktion: hannover bürgermeister fink str. 7, tel n. 1010 • postfach, verlag des mecz hannover nr. 342 01

Briefbogen ‚die abstrakten hannover‘

Vortragende sind Carl Buchheister und Kurt Schwitters zu den Themen ‚Die Bedeutung der abstrakten Kunst und ihre Geltung im In- und Ausland‘ und ‚Pariser Eindrücke‘. (Ort unbekannt)

6. Juni

8. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Ernesto Giménez Caballero, Madrid, zum Thema ‚Neue

Literatur in Spanien‘. 20.30 Uhr im Haus Dr. A. Herzfeld, Ludwig-Barnay-Straße 5 in Hannover.

Juli – Oktober

Ausstellung ‚Die Abstrakten‘, Kunstverein Nordhausen, unter Beteiligung der ‚abstrakten hannover‘ durch Buchheister, Schwitters, Vordemberge-Gildewart.

September/Oktober

Ausstellung des ‚Ring neue Werbegestalter‘ im Kunstverein Ruhmeshalle Barmen mit Domela, Schwitters und Vordemberge-Gildewart.

14. Oktober – 25. November

Arbeiten von Buchheister, Nitzschke, Schwitters und Vordemberge-Gildewart sind in der ‚Herbstausstellung Hannoverscher Künstler‘ im Kunstverein Hannover zu sehen.

19. Oktober

9. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Friedrich Vordemberge-Gildewart zum Thema ‚müde menschen, verspätete kunst und gestaltung‘. 20.30 Uhr im Haus Wilhelm Buchheister, Bürgermeister-Fink-Straße 3 in Hannover.

29. November

10. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Albert Renger-Patzsch, Fotograf aus Bad Harzburg, zum Thema ‚Die Entdeckung der Fotografie‘. 20.30 Uhr im Haus Dr. Bode in Hannover.

1929

Januar

Das Provinzialmuseum Hannover zeigt in der Ausstellung ‚Moderne Werbung‘ u. a. Arbeiten von Schwitters und Vordemberge-Gildewart.

24. Februar – 14. April

Buchheister und Schwitters sind an der ‚97. Großen Frühjahrsausstellung‘ des Kunstvereins Hannover beteiligt.

März/April

Vordemberge-Gildewart hat eine Einzelausstellung in der Galerie Povolozky in Paris.

ŒUVRES DE

VORDEMBERGE--

GILDEWART

GALERIE POVOLOZKY

13, RUE BONAPARTE -- PARIS (VI)

DU JEUDI 21 MARS AU MARDI 2 AVRIL 1929

VERNISSAGE MERCREDI 20 MARS DE 8 HEURES A MINUIT

INVITATION

Einladung zur Ausstellung Vordemberge-Gildewart in der Galerie Povolozky, Paris, 20. 3. 1929

8. April

11. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragende ist Alide van Uytranck, Pianistin aus Amsterdam, mit ‚Neuer Musik‘. 20.30 Uhr im Haus Dr. W. Elsbach in Hannover.

Arbeiten von Vordemberge-Gildewart, Buchheister, Nitzschke und Schwitters finden nach und nach Eingang in den ‚Raum der Abstrakten‘.

April/Mai

In der Ausstellung ‚Neue Typographie‘ des ‚Ring neue Werbegestalter‘ im

ehemaligen Kunstgewerbemuseum Berlin sind Arbeiten von Domela, Schwitters und Vordemberge-Gildewart vertreten.

Mai

Domela und Vordemberge-Gildewart sind in der Ausstellung ‚Film und Foto. Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes‘ vertreten, die von Stuttgart aus noch in Zürich, Berlin, Wien, Zagreb und Danzig gezeigt wird.

9. Mai

12. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragende ist Katherine Dreier, Präsidentin der ‚Société Anonyme‘ in New York, zum Thema ‚Neue Kunst in Amerika‘. 20.30 Uhr im Frauenclub am Georgsplatz in Hannover.

Mai/Juni

Ausstellung ‚Neue Typographie‘ des ‚Ring neue Werbegestalter‘ im Kunstverein Heilbronn mit Domela, Schwitters und Vordemberge-Gildewart.

Buchheister stellt im ‚Sturm‘ in Berlin aus.

17. Juni

13. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Henry Cowall, Komponist und Pianist aus den USA, mit eigenen Kompositionen. 20.30 Uhr im Haus Schwitters in Hannover.

3.–19. August

Ausstellung ‚Neue Typographie‘ des ‚Ring neue Werbegestalter‘ im Ausstellungsgebäude am Adolf-Mittag-See in Magdeburg mit Domela, Schwitters und Vordemberge-Gildewart.

September

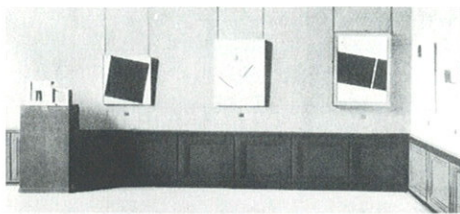
An der ‚Kunstaussstellung‘ des Altonaer Kunstvereins beteiligen sich die ‚abstrakten hannover‘ mit Arbeiten von Buchheister, Jahns, Nitzschke, Schwitters und Vordemberge-Gildewart.

September/Oktober

Ausstellung ‚Neue Typographie‘ des ‚Ring neue Werbegestalter‘ im Museum Folkwang Essen mit Arbeiten von Schwitters und Vordemberge-Gildewart.

6. Oktober – 3. November

Arbeiten von Schwitters und Vordemberge-Gildewart werden in der internationalen Ausstellung ‚Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik‘ im Kunsthaus Zürich gezeigt.



Ausstellung ‚Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik‘ in Zürich, 1929 (Vantongerloo, 3 Arbeiten von Vordemberge-Gildewart, 2 Gemälde von Mondrian)

24. Oktober

Der New Yorker Börsenkrach löst die Weltwirtschaftskrise aus.

Oktober/November

Buchheister und Schwitters beteiligen sich an der ‚Herbstausstellung Hannoverischer Künstler‘ des Kunstvereins Hannover.

5. Dezember

14. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

die abstrakten hannover

veranstalten am donnerstag, den 5. dezember 1929, 20 1/2 uhr, ihren vierzehnten

vortrags- und gesellschaftsabend

bei kurt schwitters, hannover-döhren, waldhausenstraße 5, zweites stockwerk

herwarth walden-berlin

bringt zum vortrag **schriften:** kritik, polemik, städtebildchen / **dichtungen:**

sprecher, glaube, komitragödie / **musik:** eigene kompositionen auf dem flügel

sie und ihre werten angehörigen sind freundlichst eingeladen teilzunehmen / zur

deckung der unkosten bitten wir zwei mark eintritt zu bezahlen / wir bitten punk-

tlich zu erscheinen / schriftliche oder fernmündliche zu- oder absage an kurt

schwitters ist erwünscht, fernruf 8 27 46

die **förderbeiträge** für das jahr 1929 (mindestbeitrag fünfzehn mark) bitten wir

möglichst umgehend auf postscheckkonto verlag des merz hannover nr. 342 01

einzahlen / beiträge, die bis zum 10. dezember nicht eingezahlt sind, werden wir

ihre einverständnis voraussetzend, durch nachnahme einziehen

hochachtungsvoll die abstrakten hannover

vorsitzender carl buchheister

typographische anordnung kurt schwitters

Einladung zum 14. Vortrags- und Gesellschaftsabend, 1929

Vortragender ist Herwarth Walden, Berlin, mit eigenen Schriften, Dichtungen und Musik. 20.30 Uhr im Haus Schwitters in Hannover.

17. Dezember – 15. Januar 1930

Arbeiten von Domela, Schwitters und Vordemberge-Gildewart sind in der Ausstellung ‚wege abstrakter malerei‘, 2. Teil, im Graphischen Kabinett München zu sehen.

1930

Februar – April

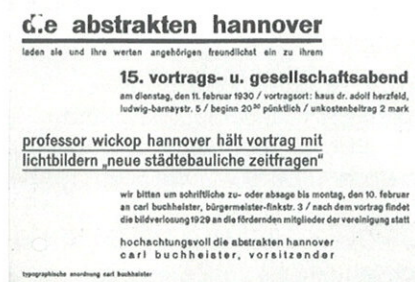
Buchheister, Schwitters und Vordemberge-Gildewart beteiligen sich an der ‚98. Großen Kunstausstellung‘ des Kunstvereins Hannover.

Februar

Die internationale Ausstellung ‚Der gefesselte Blick‘, die unter Beteiligung des ‚Ring neue Werbegestalter‘ im Graphischen Club Stuttgart stattfindet, zeigt u. a. Arbeiten von Domela, Schwitters und Vordemberge-Gildewart.

11. Februar

15. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

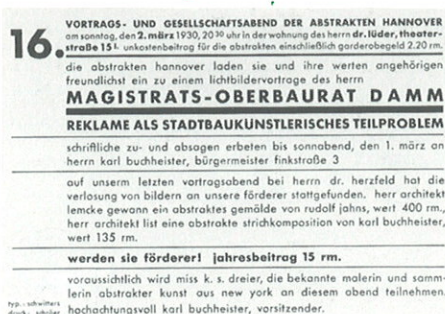


Einladung zum 15. Vortrags- und Gesellschaftsabend, 1930

Vortragender ist Prof. Walter Wickop, Hannover, zum Thema ‚neue städtebauliche Zeitfragen‘. 20.30 Uhr im Haus Dr. A. Herzfeld in Hannover.

2. März

16. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘



Einladung zum 16. Vortrags- und Gesellschaftsabend, 1930

Vortragender ist Magistrats-Oberbaurat Damm zum Thema ‚Reklame als stadtbaukünstlerisches Problem‘. 20.30 Uhr im Haus Dr. Lüder, Theaterstraße 15 in Hannover.

3. März

17. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragende ist Katherine Dreier, New York, zu einem nicht mehr bekannten Thema. 20.30 Uhr im Haus Schwitters in Hannover.

März

In der ‚Galerie Hannoverscher Künstler‘ des Provinzialmuseums Hannover sind ‚die abstrakten hannover‘ durch Buchheister, Jahns, Nitzschke, Schwitters und Vordemberge-Gildewart vertreten.

Die Abteilung ist eine neue Einrichtung Alexander Dorners.

Dr. Justus Bier übernimmt die Leitung der Kestner-Gesellschaft, tritt für die ‚abstrakten‘ als „sehr wesentliche und geistig anregende Kraft“ ein.

Bier schafft ein Forum, wo die Entwürfe – auch der ‚abstrakten‘ – zur Typografie, Produkt-, Möbel- oder Innenraumgestaltung nicht als Notlösung zum reinen Broterwerb, sondern adäquate, künstlerische Gestaltung gewertet werden.

Schwitters und vor allem Vordemberge-Gildewart gestalten zunehmend die Drucksachen der Kestner-Gesellschaft.

30. März – 27. April

Ausstellung ‚Neue Werbegraphik‘, veranstaltet unter Beteiligung des ‚Ring neue Werbegestalter‘ vom Gewerbemuseum Basel, mit Domela, Schwitters und Vordemberge-Gildewart.

April

Schwitters und Vordemberge-Gildewart stellen im Kreis der ‚Hannoverschen Sezession‘ in der Kestner-Gesellschaft aus.

11. April

18. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Naum Gabo, Berlin, zum Thema ‚Theorie und Praxis des Konstruktivismus‘. 20.30 Uhr im Haus Dr. Ackermann, Ferdinand-Wallbrecht-Straße 15 in Hannover.

April/Mai

Buchheister, Domela, Schwitters und Vordemberge-Gildewart sind in der ‚1ère Exposition Internationale du Groupe Cercle et Carré‘ in der Galerie 23, Rue la Boétie, in Paris vertreten.



v. l. n. r. : Clausen, Florence Henry, Anne Torres-Garcia, Torres-Garcia, Mondrian, Arp, Pierre Daura, Marcelle Cahn, Sophie Tauber-Arp, Michel Seuphor, Vordemberge-Gildewart, Vera Idelson, Russolo, Nina Kandinsky, Vantongerloo, Wassily Kandinsky, Gorin in der Ausstellung ‚Cercle et Carré‘, Paris 1930

5. Mai

19. Vortrags- und Gesellschaftsabend der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Dr. Justus Bier, künstlerischer Leiter der Kestner-Gesellschaft, zum Thema ‚Nürnberger und Wiener Stadionbauten des Architekten‘

die abstrakten hannover

Esien sie und ihre waren angehöriien freudlich an zu sein
19. Vortrags- und Gesellschaftsabend am Montag, den 5. Mai 1930,
bei Herrn Dipl. Ing. Elsbach, Hohenzollernstraße 55, Beginn
pünktlich 20.30 Uhr. Unkostenbeitrag für die abstrakten 2 Mark.
Kochmehringstraße die abstrakten Hannover, Carl Buchheister, Vorsitzender

dr. justus bier

Kühnheitschrei einer der Kestnertgesellschaft hat Vortrag mit Licht-
bildern über „nürnberg und wiener stadionbauten des
architekten schweizer.
und einer schweizer, geborenes schweizer, ursprünglich geometer, dann schüler theodor
habens, studium in schweiz, schweizer geometer und schlichter in nürnberg, also
mehr im kreis der rückwärtsdenkenden schweizerischen schule, bis sich mit neuen ansatzen
bauen in die erste reihe der vorläufer einer neuen architektur gestellt, an hand
zahlreicher bildblätter wird der vortragende das bestreben der neuen architektur,
z.B. formgebung in strengen umrissen an das konstruktive minimum und die
entsprechende erhebung der funktionen, darzulegen versuchen

Einladung zum 19. Vortrags- und Gesellschafts-
abend, 1930

Schweizer'. 20.30 Uhr im Haus Dr. Ing.
W. Elsbach, Hohenzollernstraße in
Hannover.

Längerer Norwegen-Aufenthalt von
Schwitters.

Juni – September

Internationale Ausstellung ‚das licht-
bild‘ unter Beteiligung des ‚Ring neue
Werbegestalter‘, die vom Ausstel-
lungspark München aus noch in Essen,
Düsseldorf, Dessau und Breslau ge-
zeigt wird, mit Arbeiten von Domela,
Schwitters und Vordemberge-Gilde-
wart.

14. September

Bei den Reichstagswahlen verzeichnet
die NSDAP enorme Stimmengewinne.

12. Oktober – 23. November

In der ‚Herbstausstellung Hannover-
scher Künstler‘ sind ‚die abstrakten
hannover‘ durch Buchheister, Jahns,
Nitzschke, Schwitters und Vordember-
ge-Gildewart vertreten.

November

Arbeiten von Buchheister und Schwit-
ters sind in der ‚International Exhibi-
tion‘ der ‚Société Anonyme‘ in New
York zu sehen.

15. November

20. Vortrags- und Gesellschaftsabend
der ‚abstrakten hannover‘

Diskussion über abstrakte Kunst, ver-
anstaltet von der Kestner-Gesellschaft

KESTNER-GESSELLSCHAFT E.V.
in Gemeinschaft mit dem **PLANETARIUM**

WIL-ERINNERN an den von der
Kestner-Gesellschaft in Gemeinschaft
mit dem Planetarium am
Freitag, 14. Nov., 20.00 Uhr, im
PLANETARIUMS SAAL veran-
stalteten Vortrag der Reihe „Das neue
Weltbild“

Prof. Dr. Dörner
Die neue Raumvorstellung in der
bildenden Kunst (Das Raum-Zeit-
Problem in Malerei und Film) und
J. LEMAN
Die neue Raumvorstellung in der
Physik (Das Raum-Zeit-Kontinuum in
der Einsteinschen Relativitätstheorie)

KESTNER-GESSELLSCHAFT E.V.
in Gemeinschaft mit der **„ABSTRAKTEN**
GILDERT

Im Anschluß an diesen Vortrag und die
GABO-AUSSTELLUNG in der Kest-
ner-Gesellschaft findet am
Sonntag, 15. Nov., 20.00 Uhr,
IM HAUSE Dr. Hermann BODE,
Waldesstraße 25-26 ein
DISKUSSIONSABEND
über ABSTRAKTE KUNST statt

In der Diskussion sprechen:
Prof. Dr. Dörner, J. Lemann, Dr. Hölje,
Dr. Bier. Einleitend spricht an Hand
von Lichtbildern:
N. GABO
Über „Rationales und Irrationales
in der Kunst“

Wegen des beschränkten Raumes nur für Mitglieder
und deren Gäste. Veranstaltung in der
Kestner-Gesellschaft, Erbsen 555 1/2 stellen

Eintritt 2,00 und 1,00 RM. für Mitglieder der
Kestner-Gesellschaft ermäßigt. Karten 2,00 und
1,00 RM. (Vgl. Schwitters 1930)

Eintritt 1,00 RM. für Mitglieder des Hann. Gabel 3,00 RM.
für Mitglieder der Kestner-Gesellschaft und für
Mitglieder der Kestner-Gesellschaft 3,00 RM.
Druck: A. Nebel & Co.

Einladung zum 20. Vortrags- und Gesellschafts-
abend, 1930

in Gemeinschaft mit den ‚abstrakten‘.
20.30 Uhr im Haus Dr. Bode in Han-
nover.

1931
15. Februar

Gründung von ‚abstraction création‘ in
Paris. Buchheister, Schwitters, Domela
und Vordemberge-Gildewart sind un-
ter den Mitgliedern.

22. Februar – 12. April

Buchheister, Schwitters und Vordem-
berge-Gildewart beteiligen sich an der
‚99. Großen Kunstausstellung‘ des
Kunstvereins Hannover.

April/Mai

In der internationalen Ausstellung ‚Fo-
tomontage‘ im Ehemaligen Kunstge-
werbemuseum Berlin werden Arbeiten
von Domela, Schwitters und Vordem-
berge-Gildewart gezeigt.

21. Mai – 30. Juni

Buchheister, Schwitters und Vordem-
berge-Gildewart sind zur Ausstellung
‚Hannoversche Künstler‘ in der Kest-
ner-Gesellschaft eingeladen.

Juli

Entwürfe von Nitzschke und Vordem-
berge-Gildewart werden in der Aus-
stellung ‚100 Jahre Bauen in Hanno-
ver‘ anlässlich der 100-Jahr-Feier der
Technischen Hochschule Hannover im
Provinzialmuseum gezeigt.

Oktober

Ausstellung ‚Collection Internationale
d’Art Nouveau‘ im miejskie muzeum

historji i sztuki im.j.ik. bartoszewiczów
w lodzi mit Schwitters und Vordem-
berge-Gildewart.

11. Oktober – 22. November

Buchheister und Schwitters beteiligen
sich an der ‚Herbstausstellung Hanno-
verscher Künstler‘ im Kunstverein Han-
nover.

6. Dezember – 3. Januar 1932

Schwitters und Vordemberge-Gilde-
wart sind in der Ausstellung ‚Bild und
Schrift‘ der Gesellschaft der Freunde
junger Kunst im Schloß Braunschweig
vertreten.

Dezember

21. Vortrags- und Gesellschaftsabend
der ‚abstrakten hannover‘

Vortragender ist Ernst Kallai, Heraus-
geber der Zeitschrift ‚bauhaus‘ zu ei-
nem nicht mehr bekannten Thema.
(Ort unbekannt)

Hans Nitzschke wird Vorsitzender der
‚abstrakten hannover‘.

Die Zahl der Arbeitslosen ist in
Deutschland auf 5,66 Millionen ge-
stiegen.

1932
März/April

‚Jubiläumsausstellung. Kunstverein
Hannover 1832–1932‘ im Kunstverein
Hannover mit Buchheister, Schwitters
und Vordemberge-Gildewart.

Das letzte ‚MERZ‘-Heft von Schwitters
erscheint.

28. August

Der Stadtrat von Dessau beschließt mit
den Stimmen der NSDAP-Mehrheit die
Auflösung des Bauhauses.

Oktober

In der Ausstellung der ‚Hannoverschen
Sezession‘ im Städtischen Museum
Osnabrück sind Schwitters und Vor-
demberge-Gildewart mit vertreten.

9. Oktober – 20. November

Buchheister und Schwitters beteiligen sich an der ‚Herbstausstellung Hannoverscher Künstler‘ im Kunstverein Hannover.

Die ‚schleichende Auflösung‘ der ‚abstrakten hannover‘ beginnt.

1933**30. Januar**

Adolf Hitler wird vom Reichspräsidenten Hindenburg zum Reichskanzler berufen.

26. Februar – 18. April

In der ‚101. Großen Frühjahrsausstellung‘ des Kunstvereins Hannover sind Arbeiten von Buchheister, Schwitters und Vordemberge-Gildewart zu sehen.

27. Februar

In Berlin brennt der Reichstag.

März

Ausstellung ‚Hannoversche Sezession‘ im Kunstsalon Maria Kunde Hamburg mit Arbeiten von Buchheister, Schwitters und Vordemberge-Gildewart.

César Domela und seine Familie emigrieren nach Paris.

20. Oktober – 3. Dezember

Buchheister und Schwitters beteiligen sich noch einmal an der ‚Herbstausstellung Hannoverscher Künstler‘ im Kunstverein Hannover.

Buchheister und Jahns erhalten Malverbot.

Die Aufenthalte von Schwitters in Norwegen werden länger.

1934**Juni/Juli**

Roberto M. Baldessari organisiert Vordemberge-Gildewart eine Ausstellung bei ‚Bragaglia fuori commercio‘ in Rom. Marinetti spricht zur Eröffnung.

Oktober/November

Vordemberge-Gildewart-Ausstellung in der ‚Galleria del Milione‘ in Mailand. Will Grohmann, Alberto Sartoris, Siegfried Giedion u. a. steuern Texte bei.

1935**31. März**

Offizielle Auflösung der ‚abstrakten hannover‘ im Zuge der Liquidation der Zentrale Berlin der ‚Abstrakten. Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten e.V.‘.

Vordemberge-Gildewart wohnt mit seiner Frau Leda zunächst in Berlin.

Ausklang**1936****Sommer**

Justus Bier wird von den Nationalsozialisten gezwungen, die Kestner-Gesellschaft zu verlassen – wenige Monate vor ihrer offiziellen Schließung.

Hans Nitzschke bleibt in Deutschland, ist ausschließlich als Architekt tätig.

Vordemberge-Gildewart schließt sein Gästebuch mit den Worten ‚ab 15. 11. 1936 Hannover Schluß‘.

1937

Vordemberge-Gildewart und seine Frau Leda emigrieren mit Unterstützung Siegfried Giedions zunächst in die Schweiz, dann nach Holland.

Schwitters emigriert endgültig nach Norwegen.

Der ‚Raum der Abstrakten‘ El Lissitzkys wird von den Nationalsozialisten demontiert.

Alexander Dorner tritt unter dem Druck der Nationalsozialisten von seinem Posten als Direktor des Provinzialmuseums zurück. Er flieht schließlich über Paris in die USA.

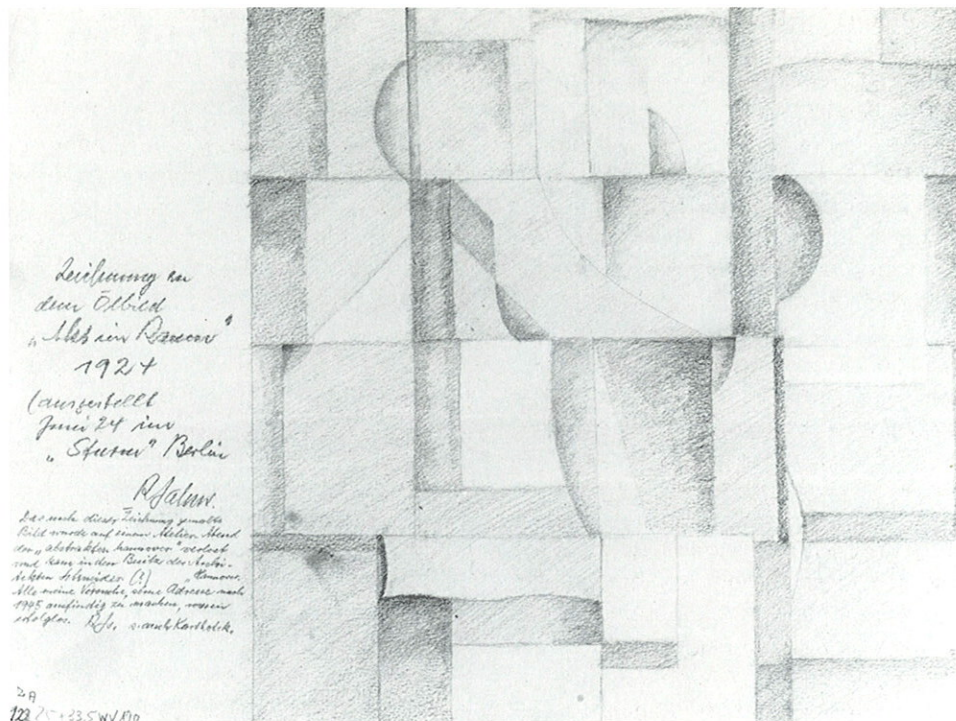
Domela, Schwitters und Vordemberge-Gildewart werden neben Kandinsky, Mondrian u. a. an der Ausstellung ‚Konstruktivisten in der Kunsthalle Basel‘ beteiligt.

„die abstrakten hannover“ – Abstraktion als Weltgestaltung

Am 5. März des Jahres 1927 verfaßte Kurt Schwitters ein Schreiben, in dem er seine Künstlerkollegen Carl Buchheister, Rudolf Jahns, Hans Nitzschke und Friedrich Vordemberge-Gildewart aufforderte, ihn in wichtiger Angelegenheit aufzusuchen. Es ging um die „Gründungsversammlung der Ortsgruppe Hannover der Internationalen Vereinigung der Expressionisten, Kubisten und Futuristen am Sonnabend, dem 12. 3. 1927 in der Wohnung von Kurt Schwitters, Hannover, Waldhausenstr. 5 II“.¹ „Es sind als Mitglieder vorgesehen:“, so hieß es weiter, „Carl Buchheister, Hannover, Bürgermeister Finkstraße 3, Tel. N. 10 19. Rudolf Jahns, Holzminden. Hans Nitzschke, Hannover, Lavesstraße 31. Friedel Vordemberge-Gildewart, Hannover, Königstraße 8 II. Da Herr Jahns nur dann in Hannover ist, bitte ich um strikte Einhaltung des Termins, 12. 3. 1927. Nachmittags 5 Uhr. Ich bitte um Nachricht, ob ich mit Ihrer Gegenwart rechnen darf. Es sollen die Vorteile der Gründung einer Ortsgruppe im Verbands der I. V. erörtert und Satzungen aufgestellt werden. Bitte seien Sie pünktlich da. Mit kollegialem Gruß und den üblichen Begrüßungsformalitäten Ihr Kurt Schwitters.“¹

Die Eingeladenen kamen am vorgeschlagenen Tag, und gemeinsam hob man „die abstrakten hannover“ aus der Taufe.² Sie fungierten nun offiziell als Untergruppierung der vollständig „Die Abstrakten. Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten e. V.“ betitelten Künstlergruppe in Berlin, die bereits seit dem Jahr 1919 existierte³ – gegründet in den Räumen des ‚Sturm‘, einem der damals wichtigsten Treffpunkte der Avantgarde, dem Sammelpunkt von Galerie, Verlag und Zeitschrift Herwarth Waldens. Vorsitzender der ‚Abstrakten‘ war William Wauer, einer der dem Expressionismus verbundenen Künstler des ‚Sturm‘ und Verfechter einer starken Einflußnahme Waldens auf die Geschicke und den Künstlerbestand der Berliner Gruppe.

Doch Walden war nicht unumstritten. Er verzichtete auf feinere Unterscheidungen zwischen den einzelnen Kunst-



43 Rudolf Jahns, Zeichnung zu ‚Akt im Raum‘, 1924

richtungen⁴ und wahrte in seinen Beurteilungs- und Auswahlkriterien stets einen expressionistischen Grundzug. Dies rief eine Vielzahl von Gegnern auf den Plan, die in ihm einen Verfechter der traditionellen Kunst bekämpften. So stießen die Berliner Dadaisten jeden zurück, der mit Walden zusammenarbeitete, kommentierte El Lissitzky aus der Sicht des russischen Konstruktivismus bissig die Ausstellungstätigkeit des ‚Sturm‘⁵, und eine von Raoul Hausmann an Theo van Doesburg geschickte Karte, auf der er das Porträt Waldens mit den Worten „section du merde“ überarbeitete⁶, spricht für sich. Unbestreitbare Erfolge, wie etwa die Berufung der ‚Sturm‘-Künstler Feininger, Itten, Muche, Klee, Schlemmer, Schreyer, Kandinsky, später auch Moholy-Nagy als Lehrer an das 1919 gegründete Bauhaus, machten Walden jedoch immer wieder zu einer der mächtigsten Figuren im Avantgarde-Kunstbetrieb. Nur so dürfte es auch zu erklären sein, daß er derart überrasgenden Einfluß auf die ‚Internationale Vereinigung‘ gewinnen und noch zu einer Zeit, als die Ausstellungstätigkeit

des ‚Sturm‘ zu erlahmen begann, als – aus der Sicht Nell Waldens – „die frühere Instinktsicherheit für das Zukünftige, Wesentliche vermindert schien“,⁷ den Versuch unternehmen konnte, die Gruppe allein für die Rettung des ‚Sturm‘ zu benutzen. Doch spätestens 1926⁸ wurde er endgültig aus seiner Machtposition verdrängt, eine spezielle Entscheidungsgewalt für den ‚Sturm‘ mehrheitlich zurückgewiesen. Deutlich war die Gruppe auf Öffnung, auf eine Sammlung der abstrakten Kräfte bedacht – man gab sich die dem Namen vorangestellte Bezeichnung ‚Die Abstrakten‘ und maß dem Konstruktivismus größere Bedeutung bei.

Für den Kreis der Hannoveraner Künstler um Kurt Schwitters – die späteren ‚abstrakten hannover‘ – muß dies Grund genug gewesen sein, sich den Aktivitäten der ‚Internationalen Vereinigung‘ anzuschließen. So stellten in deren separater, repräsentativer Sektion innerhalb der ‚Großen Berliner Kunstausstellung‘ des Jahres 1926 neben Schwitters, der bereits 1919 Mitglied der Gruppe war, zunächst Buch-

heister und Vordemberge-Gildewart mit aus.⁹ Letzterer dürfte zu diesem Zeitpunkt kein Mitglied der ‚Abstrakten‘ gewesen sein, muß wohl eher als gerngesehener Gast bezeichnet werden. Bei Buchheister hingegen gibt es Hinweise auf eine Mitgliedschaft schon im Jahr 1926. Er erhielt alle Rundschreiben der Zentrale, wurde für weitere Projekte mit eingeplant.

Trotz der damaligen erfolgreichen Aktivitäten der ‚Internationalen Vereinigung‘ – in ihrem Teil der ‚Großen Berliner Kunstausstellung‘ waren weite Kreise der Avantgarde um Archipenko, die Delaunays, Kandinsky, Léger, Moholy-Nagy und Mondrian vertreten – dürfte es Punkte gegeben haben, die die Hannoveraner dazu bewogen, an die Gründung einer eigenen Ortsgruppe der ‚Abstrakten‘ zu denken. Zum einen behielt Wauer häufig einen Stamm von Bildern nach einer abgelaufenen Ausstellung zurück, um sie direkt zum nächsten Projekt weiterzutransportieren;¹⁰ die Künstler waren somit stets fremder Jurierung ausgesetzt, und die gezeigten Arbeiten dokumentierten nicht unbedingt den neuesten Stand innerhalb der persönlichen Entwicklung. Zum anderen dürfte es auch inhaltliche, ernstzunehmende Differenzen gegeben haben, denn Wauer reduzierte nach wie vor – besonders deutlich wird dies im Führer durch die Sektion der ‚Abstrakten‘ in der ‚Großen Berliner Kunstausstellung‘ – die Tendenzen der abstrakten Kunst auf den Begriff des Expressionismus, bewertete Gefühl und Erlebnis für die Bildfindung sehr hoch.¹¹

In jedem Fall leitete man in Hannover alles in die Wege, um die Konstituierung einer dortigen Untergruppierung der ‚Abstrakten‘ in die Tat umzusetzen. So ist beispielsweise auf einer Einladung zur Generalversammlung der Vereinigung vom 21. Januar 1927¹², die sich im Besitz Buchheisters befand, der Tagesordnungspunkt „3) Aufnahme neuer Mitglieder“ dick unterstrichen – mit Bezug wohl auf Nitzschke und Vordemberge-Gildewart, die beide neben Schwitters und Buchheister zur Keimzelle der geplanten Gruppe gehörten, in der Berliner

Zentrale aber noch nicht als Mitglied geführt wurden.

Die vier Künstler waren schon seit langem gut miteinander bekannt. Vordemberge-Gildewart und Nitzschke waren etwa gleichaltrig, hatten beide eine Ausbildung in den Fächern Innenarchitektur, Architektur und Malerei, Vordemberge-Gildewart zusätzlich in der Bildhauerei absolviert, bezogen 1924 gemeinsam Ateliers im Haus der Kestner-Gesellschaft in Hannover. Mit ihrer neu gegründeten ‚Gruppe K‘ wollten sie dem Konstruktivismus zum Sieg verhelfen, bewußt an El Lissitzky anknüpfen, der zuvor in demselben Haus gelebt, gearbeitet und 1923 auch ausgestellt hatte.

Vordemberge-Gildewarts erste Begegnung mit Schwitters war indirekter Natur – als er 1919 nach Hannover kam, um dort das Studium aufzunehmen, hatte Schwitters gerade seine ‚Anna Blume‘-Plakate an die Litfaßsäulen geklebt. Für den jungen Vordemberge-Gildewart der Hinweis, daß es in Hannover durchaus eine Avantgarde gab. Des öfteren erlebte er Schwitters in der Folgezeit auf dessen ‚Merz‘-Abenden, doch lernte man sich persönlich erst 1924 kennen.¹³ Seit Jahren schon knüpfte Schwitters Kontakte zu Künstlerkollegen im In- und Ausland, unterhielt Verbindungen, zog zahlreiche Künstler nach Hannover. Hiervon sollte Vordemberge-Gildewart schließlich menschlich und künstlerisch profitieren. Er lernte durch Schwitters u. a. zwei für ihn prägende Künstlerpersönlichkeiten kennen, Hans Arp und Theo van Doesburg, den Leiter der holländischen ‚Stijl‘-Bewegung. So hatte Vordemberge-Gildewart es zu einem großen Teil Schwitters zu verdanken, daß er schon 1925 dem ‚Stijl‘ angehörte, nachdem van Doesburg seine Arbeiten gesehen und ihn zum Beitritt eingeladen hatte.¹⁴

Mentor und Freund wurde Schwitters auch für Buchheister, der noch am Anfang seiner künstlerischen Entwicklung stand, als beide sich 1921 in Hannover kennenlernten.¹⁵ Auch hier war Schwitters eine unentbehrliche Hilfe, wenn es um das Schließen von Kontakten in

Hannover oder außerhalb ging, dürfte es seiner Vermittlung zu danken sein, daß Buchheister in den Kreis der ‚Sturm‘-Künstler kam, dort 1926 die Chance zu einer Einzelausstellung erhielt. Dreh- und Angelpunkt für gute persönliche Beziehungen zwischen Mitgliedern der späteren ‚abstrakten hannoverer‘ dürften in den Jahren 1925 und 1926 auch die Ateliers Nitzschkes und Vordemberge-Gildewarts gewesen sein.¹⁶ Immer wieder finden sich im Gästebuch Vordemberge-Gildewarts die Namenszüge von Nitzschke, Buchheister und Schwitters – oft mit fröhlichen, scherzhaften Anmerkungen, mit Kommentaren zu aktuellen Kunstentwicklungen oder kleine Zeichnungen und Collagen.

Zusammengeführt wurde man über private und regionale Bindungen hinaus auch durch einige große, internationale Ausstellungsprojekte. So erhielten Vordemberge-Gildewart und Nitzschke die Einladung zur Teilnahme an ‚L’Art d’Aujourd’hui‘¹⁷, die vom 1. – 21. Dezember 1925 in Paris stattfand – für beide die erste internationale Anerkennung und große Chance. Sie stellten hier neben Kollegen der deutschen und internationalen Avantgarde aus, neben Picasso, Arp, Laurens, Léger, van Doesburg, Domela, Mondrian, Brancusi, Exter, Gontscharowa und vielen anderen. Als sie zur Eröffnung der Ausstellung nach Paris kamen, lernten sie den Holländer César Domela-Nieuwenhuis – wie Vordemberge-Gildewart junges Mitglied im ‚Stijl‘ – kennen; auch er sollte 1927 schließlich zum Kreis der ‚abstrakten‘ stoßen.

1926 gab es – diesmal für Buchheister, Nitzschke, Schwitters und Vordemberge-Gildewart – erneut Gelegenheit zu internationaler Bewährung. Katherine Dreier hatte im Auftrag der New Yorker ‚Société Anonyme‘ Arbeiten von ihnen für die ‚International Exhibition of Modern Art‘¹⁸ ausgewählt, die im November und Dezember 1926 im Brooklyn Museum New York, zu Beginn des Jahres 1927 in den dortigen Anderson Galleries gezeigt werden sollte. Beteiligt waren außer den vier Hannoveranern in etwa die gleichen Künstler wie im Jahr zuvor bei ‚L’Art d’Aujourd’hui

d'hui' in Paris – auch Domela als einer der späteren ‚abstrakten‘ war erneut mit dabei.

Im Verband mit der internationalen Avantgarde, mit älteren Anregern und Vorbildern auszustellen, barg Auftrieb und Selbstvertrauen. Trotz allem hatte sich für jeden Einzelnen deutlich gezeigt, wie hart der Kampf um Ausstellungsteilnahmen war, daß es notwendig war, insgesamt schlagkräftiger aufzutreten. Denn vor allem in Hannover selbst, dem im In- und Ausland so hoch gewerteten Zentrum der modernen Kunst, gab es noch mächtige Widerstände zu überwinden. Daran hatten bis dahin weder die Kestner-Gesellschaft mit ihrem Engagement für die Avantgarde, noch die langjährige Tätigkeit der Galerie von Garvens oder die Neuordnung und damit Neuorientierung des Provinzialmuseums in Richtung auf die Strömungen der abstrakten Kunst durch den Direktor Alexander Dorner etwas ändern können.¹⁹ Öffentlichkeit und lokale Presse waren zutiefst bieder, der Städtische Kunstverein sperrte sich gegen Abstrakte und das Gros der Hannoveraner hegte Mißtrauen gegen das Neue, die Moderne. Darauf mußten die Künstler um Kurt Schwitters sich einstellen, wollten sie nicht nur in aufgeschlosseneren, internationalen Kreisen, sondern auch innerhalb der Stadt, in der sie lebten, Anerkennung finden.

Um erfolgreich zu sein, sahen sie jedoch die Notwendigkeit, sich zusammenzuschließen²⁰, die ‚Internationale Vereinigung‘ bot hierzu die Möglichkeit. In ihren Statuten war das Recht verankert, Ortsgruppen zu bilden, die eigene Satzungen führen, selbst jurieren, somit gesonderte Akzente setzen konnten.

Innerhalb Hannovers ergab sich der Vorteil, als eigene Gruppe an den Ausstellungen des Kunstvereins teilnehmen zu können, ohne an einer der Abstraktion feindlich gesonnenen Jury zu scheitern.

Bevor es jedoch zur geplanten Konstituierung kam, fand Schwitters in Rudolf Jahns das fünfte Gründungsmitglied

für ‚die abstrakten hannover‘. Durch Vermittlung von Freunden war es für den 24. Februar 1927 zu einem ‚Merz‘-Abend in Jahns' Holzmindener Atelier gekommen.²¹ Schwitters sah dort dessen Arbeiten und zögerte nicht, ihn sogleich einzuladen, an bevorstehender Gruppengründung und zwei großen Ausstellungsprojekten der ‚Internationalen Vereinigung‘ teilzunehmen. Da Jahns einwilligte, informierte Schwitters umgehend den Vorsitzenden in Berlin über den fünften Künstler seines Kreises.

Am 12. März war es dann wie eingangs erwähnt soweit: die eigene Ortsgruppe wurde gegründet und bekam den Namen ‚die abstrakten hannover‘. Er wahrte einerseits den Bezug zur Zentrale der ‚Abstrakten‘, wies andererseits auf deutliche Eigenständigkeit der Hannoveraner hin, indem man sich mit der Kleinschreibung des Namens fortschrittlichen Tendenzen des Bauhauses anschloß. Dort stand im Oktober 1925 fest: „von nun an schreibt das bauhaus alles klein.“²²

Vorsitzender der neuen Gruppe wurde Carl Buchheister. Er war – anders als die übrigen Beteiligten – bereit und befähigt, so mühsame Arbeiten wie Organisation, Reklame und Schreibarbeiten zu übernehmen²³, ging mit Elan an die neue Aufgabe.

Um nun auch innerhalb Hannovers ein breiteres Publikum für ihre Arbeit zu interessieren, nutzten die ‚abstrakten‘ nicht nur die Möglichkeit der Teilnahme an den Ausstellungen des Kunstvereins – des Sammelpunktes für das Bürgertum, Industrielle, Geschäftsleute und Intellektuelle.²⁴ Sie versuchten, aus den aufgeschlossenen Kreisen der Stadt sogenannte ‚fördernde Mitglieder‘²⁵ zu werben, ein bescheidenes Mäzenatentum aufzubauen, was – bedenkt man die wachsenden wirtschaftlichen Probleme damaliger bildender Künstler – dringend geboten schien. Überdies war man streng darauf bedacht, durch konsequent qualitätsvolle Arbeit, durch den Beweis ihrer Fähigkeit zu fortschrittlicher Gestaltung auf nahezu allen Gebieten künstlerischen Schaffens zu überzeugen. Die durch-

aus vorhandene Radikalität wurde auf Fragen der Kunst konzentriert, auf beißende politische oder gesellschaftskritische Stellungnahmen wurde verzichtet.

Für César Domela, der im Juni 1927 mit seiner Familie in Berlin sesshaft wurde, war gerade diese Konzentration auf die Belange der Kunst ein entscheidender Grund, an die Gruppe in Hannover seine Bitte um Aufnahme zu richten.²⁶ Er suchte jetzt, obschon er selbst überzeugter Sozialist war, einen Kreis, mit dem er in künstlerischer Hinsicht kämpfen konnte. Die Zentrale der ‚Abstrakten‘ in Berlin kam hier nicht mehr in Betracht. Sie war mittlerweile hochgradig politisiert und unfähig zu wirklich zweckdienlicher Arbeit. Hinzu kamen menschliche Wertschätzung gegenüber den ‚abstrakten‘ in Hannover sowie Übereinstimmungen in den Ansichten über abstrakte Kunst und ihre Ausbreitung auf alle Bereiche des menschlichen Lebens.

Domela wurde mit offenen Armen als sogenanntes ‚auswärtiges Mitglied‘ im Kreis der ‚abstrakten‘ empfangen²⁷, wurde als Mitglied der international bekannten ‚Stijl‘-Gruppe, als Freund und Kollege als wirkliche Bereicherung empfunden.

Vergeblich sucht man bei den ‚abstrakten hannover‘ nach einem ausformulierten Programm, einem Manifest, nach Statuten oder festen Regeln. So muß auch der von ihnen 1927 im ‚Sturm‘ veröffentlichte Text ‚Front gegen Fronta‘²⁸, eine Entgegnung auf ein Pamphlet der Redaktion von ‚Front. Internationaler Almanach der Aktivität der Gegenwart‘²⁹ mit Sitz in Brünn/Tschechoslowakei, eher als spontane Sammlung von Gedanken in Anbetracht der Möglichkeit zu öffentlichem Disput gewertet werden.

Dem Inhalt nach blieb man vorsichtig. Dort wo die Front-Redaktion formulierte, erst in der dringend notwendigen, neuen – sozialistischen – Gesellschaft hätten Kunst und Kultur wieder einen wirklichen Sinn, sprachen die ‚abstrakten‘ globaler von der nach wie vor „großen Aufgabe der Kunst“ als Weg-

bereiter für die „Entwicklung der neuen Gesellschaft“, dem „neuen Menschen“, dessen Schaffung „die Lebensberechtigung und das Ziel“ sei. Den ‚abstrakten‘ ging es nicht in erster Linie um eine politische Neuordnung, was im Grunde der einzige Punkt war, in dem man der ‚Front‘ aus Brünn widersprechen konnte. Denn sonst war man sich völlig einig, wie die Gesellschaft der großen ‚Utopie‘ auszusehen hätte: voller Frieden und Gleichheit, regiert von einem universellen, internationalen Geist, bestimmt von einer abstrakten, absoluten, elementaren Kunst.

Den Weg zu diesem Ziel sahen die ‚abstrakten‘ nur über die Kraft der Kunst, über ästhetische Konzepte vorstellbar – eine allen gemeinsame Anschauung, die jedoch auch Nuancierungen zeigt. Wo Buchheister schrieb, „... daß man die Arbeiterschaft intensiv für Kunst interessieren muß“ und es werde „sicher möglich sein, den Arbeiter für abstrakte, also für fortschrittliche Kunst zu begeistern...“,³⁰ fehlte bei Schwitters ein so deutlich sozialer Bezug, wandte er sich gegen politischen oder nationalen Tenor. „Ihr aber, Ihr politischen Menschen von rechts und links,“ schrieb er am 27. Dezember 1930, „oder Ihr mittlerer Sorte, oder aus welchem blutigen Heerlager des Geistes Ihr kommen mögt, wenn Ihr eines Tages die Politik mal recht satt habt, oder Euch auch nur für einen Abend von Euren Strapazen ausruhen wollt, so kommt zur Kunst, zur reinen unpolitischen Kunst, die ohne Tendenz ist, nicht sozial, nicht national, nicht zeitlich gebunden, nicht modisch. Sie kann Euch erquicken, und sie wird es gerne tun.“³¹ Er blieb somit während der Jahre der ‚abstrakten‘ stets seinen Anschauungen von der klassenunabhängigen, die gesamte Kultur beeinflussenden Kunst, die er schon 1923 gemeinsam mit Theo van Doesburg vom ‚Stijl‘, mit Hans Arp, Christoph Spengemann und Tristan Tzara im ‚Manifest Proletkunst‘³² formuliert hatte, treu.

Dezidiert bezog César Domela politische Stellung. Er gehörte nicht zu den Unterzeichnern von ‚Front gegen Fron-

ta‘, stand wohl ohnehin der Front in Brünn inhaltlich näher als die übrigen ‚abstrakten‘. Er hielt stets engen Kontakt zu den sozialistischen Kreisen um Arthur Lehning in Amsterdam und zu denjenigen in Berlin, griff helfend ein, als seine Freunde der Linken durch die erstarkenden Nationalsozialisten zunehmend bedroht waren.³³ Daß aber auch die Feinde in Hannover nicht regelrecht unpolitisch waren, belegen sowohl Collagen von Schwitters, in denen er hintergründig die gesellschaftliche Realität verhöhnzte, als auch Eintragungen mit Anspielungen auf politische Themen und Diskussionen im Gästebuch Vordemberge-Gildewarts zu Beginn der 30er Jahre. Symptomatisch für die Situation in der Gruppe erscheint ferner der Beitritt von Schwitters zu den Sozialdemokraten – als deutlicher „Ausdruck seines Anti-Faschismus“.³⁴

Auf dem Gebiet der Kunst waren es neben der Zeichnung, der Malerei, der Collage, der Assemblage, dem Relief und der Plastik vor allem die Bereiche der Innenraumgestaltung, des Möbel- und Teppichentwurfes, der Architektur, der Typografie und Werbung, in denen die einzelnen Mitglieder den Beweis antraten, daß sie sich als moderne Künstler gleichzeitig als Gestalter auf der Höhe der Avantgarde verstanden.

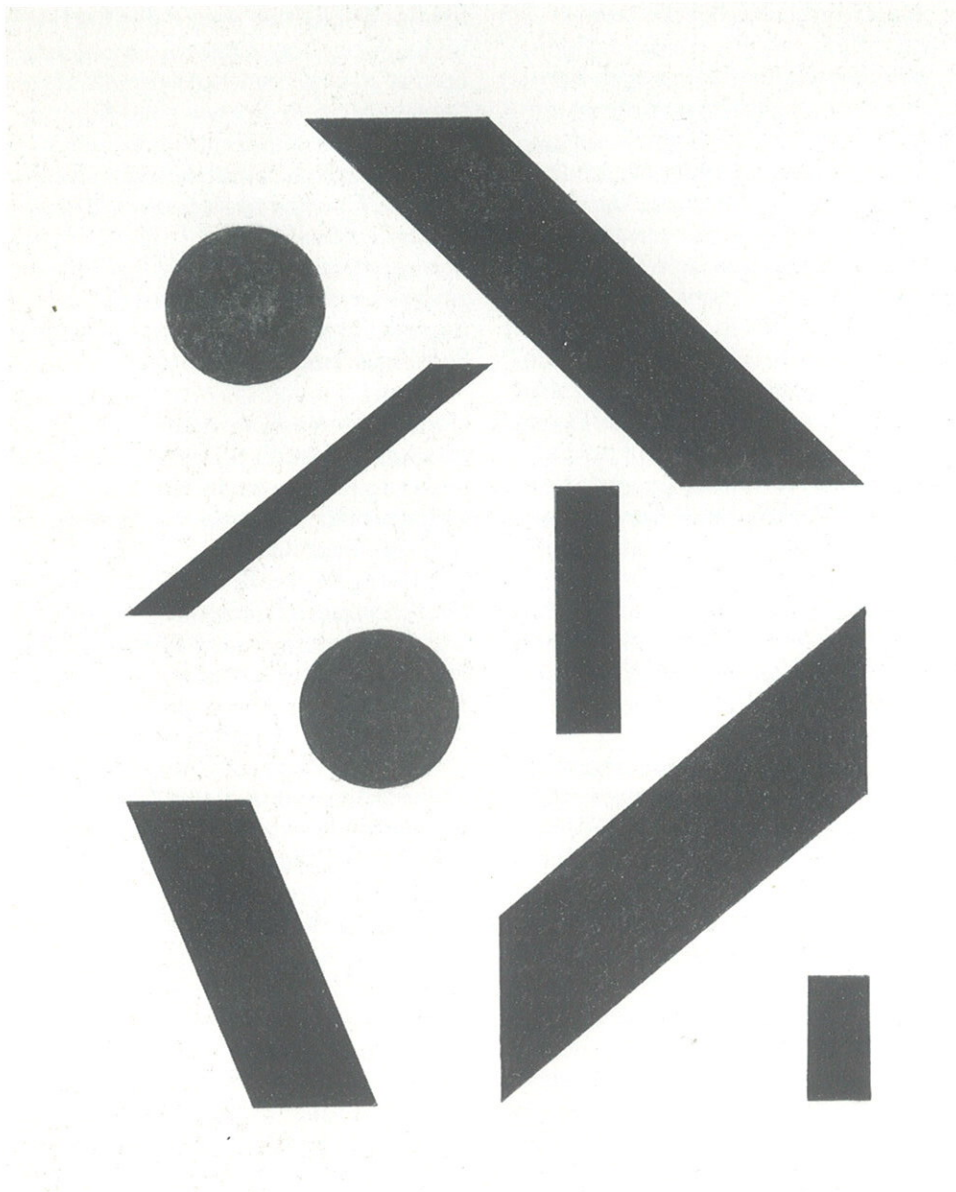
Doch auch hier stellte sich keinerlei Uniformität ein. Jahns etwa, der weit weniger als die Feinde internationale Geltung suchte, blieb einzig bei der Zeichnung und der Malerei. Hier wahrte er auch nach seinem Beitritt zu den ‚abstrakten‘ die Vielschichtigkeit seines früheren Werkes. Hatte er seit 1919 unterschiedliche, auf ihn eindringende Einflüsse des Futurismus, des Kubismus und der Ungegenständlichkeit ebenso in weich geschwungene und gerundete wie in gezackte, geradlinige Formen umgesetzt, so gewann nun eine Veränderung sichtbaren, kraftvollen Ausdruck, die sich schon 1924 angedeutet hatte, als Jahns die letzten Blätter einer freieren, lyrisch gestimmten Abstraktion zeichnete. Von sanften Schwüngen und feinen Linienführungen, die durch die zeichnende Hand zur formalen Umsetzung von

Eindrücken, Gefühlsregungen und inneren Spannungen geworden waren, kam er zu einer konstruktiveren Vorgehensweise, zum ‚Bauen‘ einer Komposition aus geometrischen oder zumindest deutlich geometrisierenden Elementen. Eine ganze Reihe von Arbeiten der Jahre 1927 und 1928, etwa die ‚Komposition, Konstr., M. Nr. 78‘, zeugt von dieser Phase der Auseinandersetzung mit elementaren Form- und Farbbeziehungen. B

Horizontal-, Vertikal- oder Schräglagerung von Rechteck, Quadrat, Kreis und Parallelogramm treten in ein bewegtes Miteinander auf der Fläche, verweisen wechselseitig aufeinander. Nur wenig Rot bricht die Dominanz der Grundfarben Schwarz und Weiß, beläßt das Schwergewicht beim formalen Aspekt der Komposition.

Den einzelnen Zeichen unterlegte Jahns – hier inhaltlich Themen des eigenen Frühwerks wie ‚statisch‘ und ‚dynamisch‘ fortführend – eine feste Bedeutung, ließ sie zu Symbolen eines Gedankens werden.³⁵ So steht die Gerade beispielsweise für Energie, Dynamik, Spannung, Eindeutigkeit des Handelns, ist der Kreis spielerisch heiter, als Symbol des pulsierenden Lebens zu verstehen.³⁶

Der Mensch, Landschaften oder Gegenstände seiner Umgebung standen immer wieder im Mittelpunkt von Jahns‘ Malerei der späten 20er und frühen 30er Jahre. Es scheint, daß die Auseinandersetzung mit dem analytischen Kubismus nicht mehr die Rolle spielte wie in den Jahren zuvor, als er Figuren fragmentiert, Einzelteile von verschiedenen Seiten gesehen auf der Fläche vereinte, sie abstrahiert zu einem neuen Gefüge zusammensetzte. Eine Arbeit wie ‚Komposition weiße Mitte (Ein froher Tag)‘ belegt die Veränderung. Bereits im Titel sind auslösender Eindruck oder Motiv nicht mehr zentraler Punkt, wurden sie verdrängt durch die Formulierung einer formalen Vorstellung – ausgelöst jedoch durch das Erlebte. Wenngleich zwei rechtwinklig ineinander übergehende weiße Flächen das leuchtende Zentrum bilden, wurden doch schmale und breite-



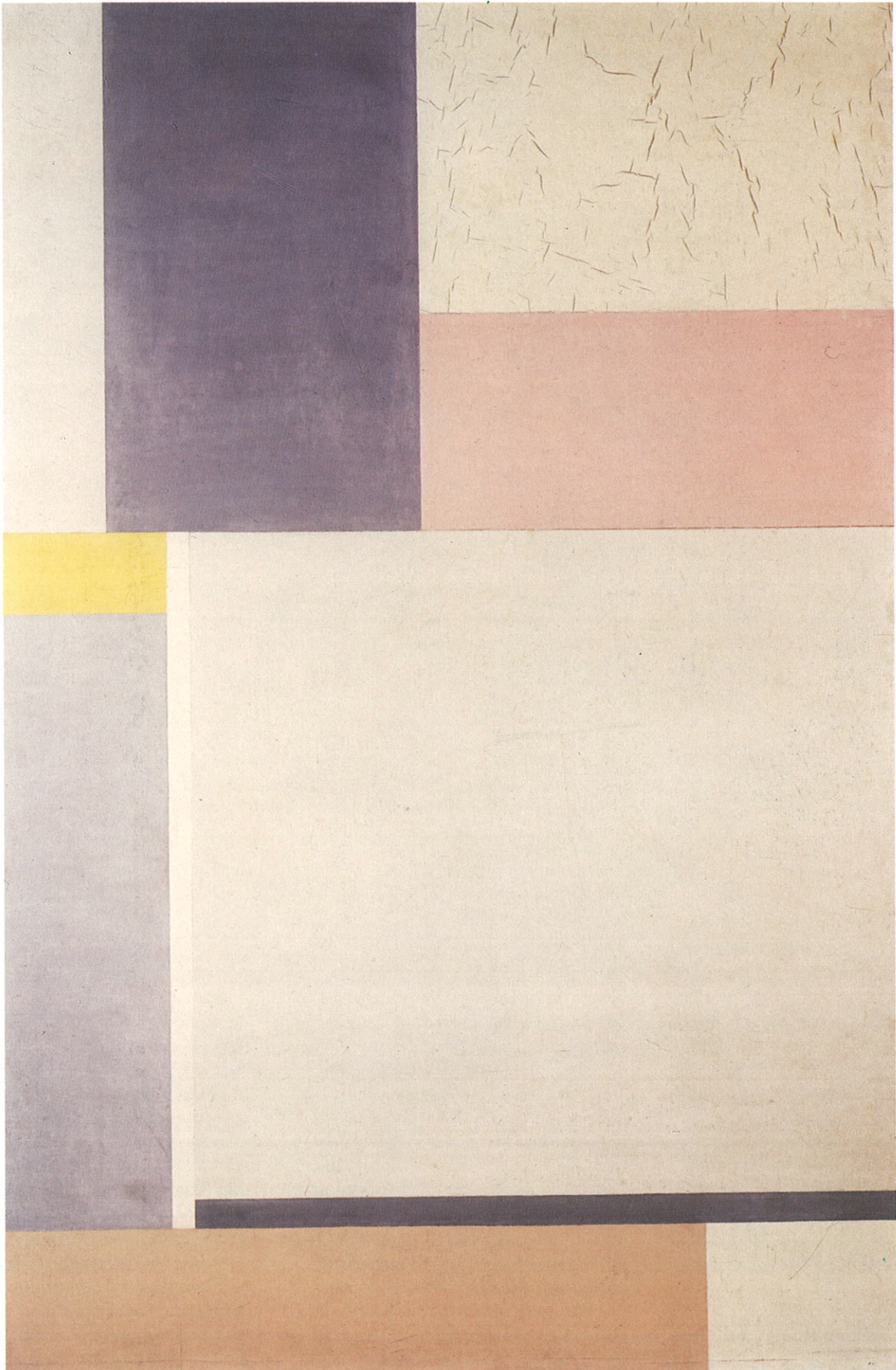
51 Rudolf Jahns, Konstruktiv – M Nr. 78, 1928

re Rechtecke, vor allem die wenigen Formelemente mit weichgeschwungenen Kanten in einer Weise angeordnet, die Balance schafft, Konzentration auf einen Teilbereich, ein Motiv vermeidet. Blaue und weiße Fläche liegen beieinander, weisen eine Tendenz zur oberen Bildkante auf, dagegen streben beige und rote Form in enger, gegenseitiger Anbindung dem unteren Rand zu. So nimmt die Gesamtkomposition partiell Kontakt zum umgebenden Raum auf, erscheint geöffnet und durch die enge Schachtelung der Bildelemente in formaler Spannung begriffen.

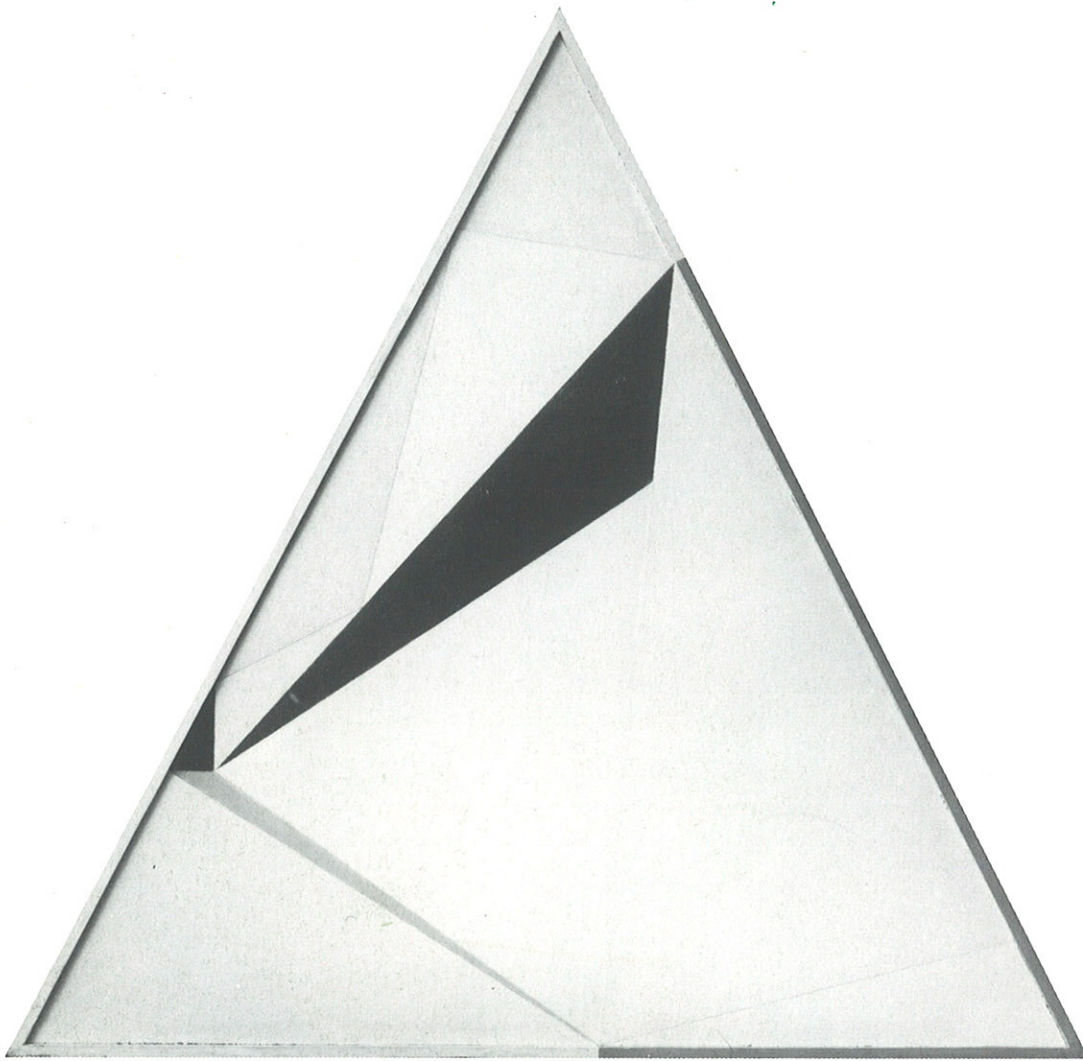
Jahns am nächsten vergleichbar arbeitete Buchheister. „... die natur allein ist anreger auch für den konstruktiv-abstrakt schaffenden.“, schrieb er 1932. „nur im engsten konnex mit ihrem allmächtigen walten stehend findet er die kraft zu lebendiger entwicklung. . . . ich wollte zuerst gefühle malen, ‚freude‘, ‚lebensbejahung‘, ‚kraft‘ . . .“.³⁷ Er entwickelte sich über seine Anfänge in der Abstraktion hinaus weiter, löste sich von dem dominierenden Einfluß der frühen Improvisationen Kandinskys, unter deren Eindruck erste gefühlsgetragene, lyrisch-abstrakte Arbeiten entstanden waren. Er be-

wahrte für sich jedoch Kandinskys Begriff der „inneren Notwendigkeit“,³⁸ ließ Eindrücke und persönliche Erregung mitwirken bei Bildwerdung und Betitelung. Begriffe, Jahreszeiten, Rhythmen wurden für ihn zum Thema, bis er zu Variationen einer oder mehrerer Formen kam. Sie stellten den entscheidenden Schritt hin zu rationaleren, weniger von Gefühlen getragenen Arbeiten mit geometrischen Formen dar.

In den Jahren 1927 und 1928 begann Buchheister eine intensive Auseinandersetzung mit konstruktiven Gestal-



7 Carl Buchheister, Rosa Rechteck-Komposition, 1927



9 Carl Buchheister, Dreieckskomposition, 1928

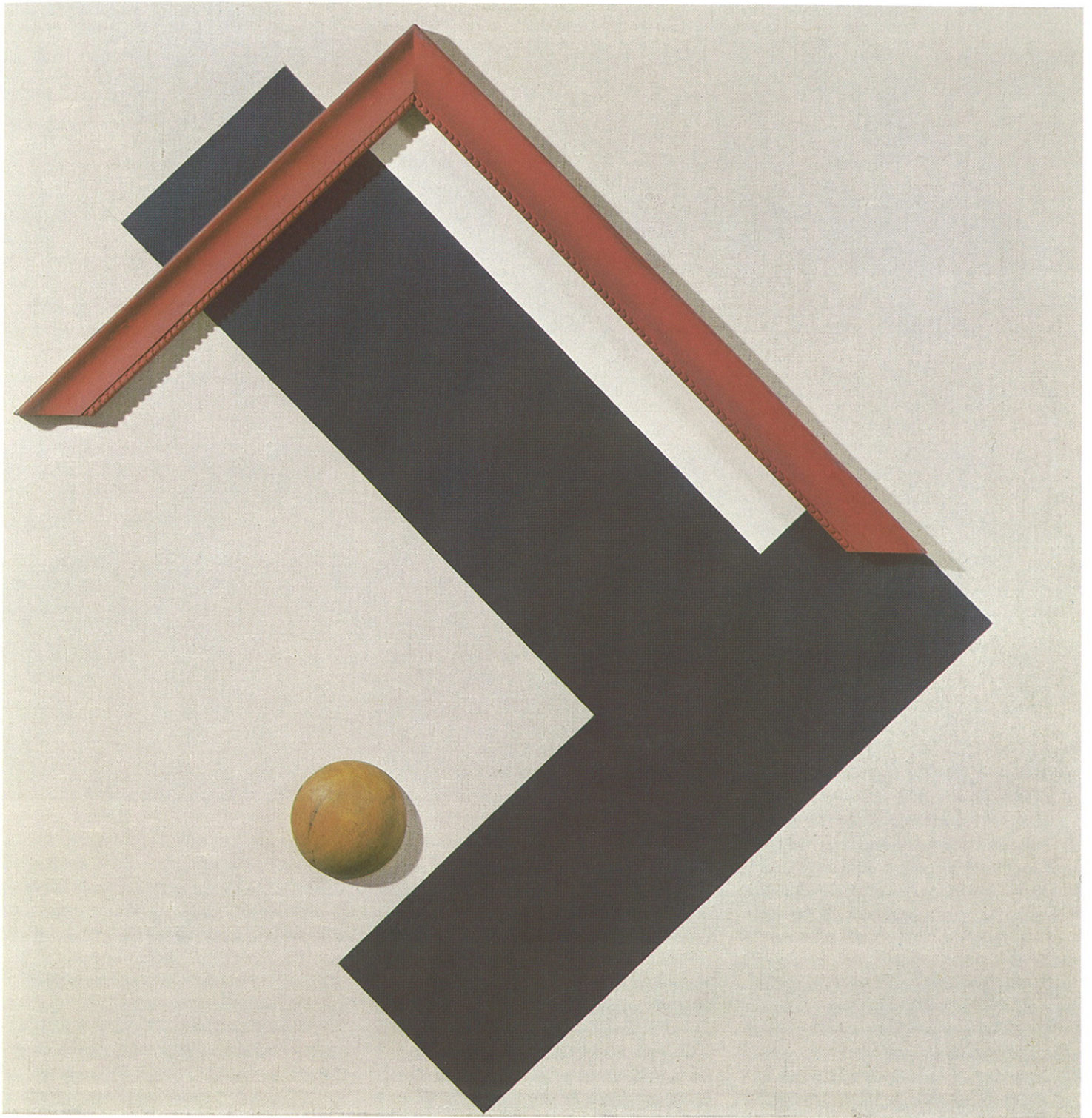
tungsmöglichkeiten. Raumbezüge innerhalb der Flächenkomposition verschwanden, stattdessen erprobte er statische, auf Horizontale und Vertikale basierende Konzepte für sich. In der ‚Rosa-Rechteck-Komposition‘ gruppierte er um eine zentrale helle Fläche unterschiedlich große Rechtecke in Rosa, Grau, Weiß, Gelb und Beige. Er verschob sie gegeneinander, band sie durch zwei schmale Geraden aneinander, sodaß ein festes Gefüge entstand, das die ganze Bildfläche beansprucht. Es gibt nun keinen Bildgrund mehr, die Elemente stehen plan nebeneinander.

Verstärkte Bemühungen um das formale Gerüst können auch bei Buchheister der Grund für Zurückhaltung in der

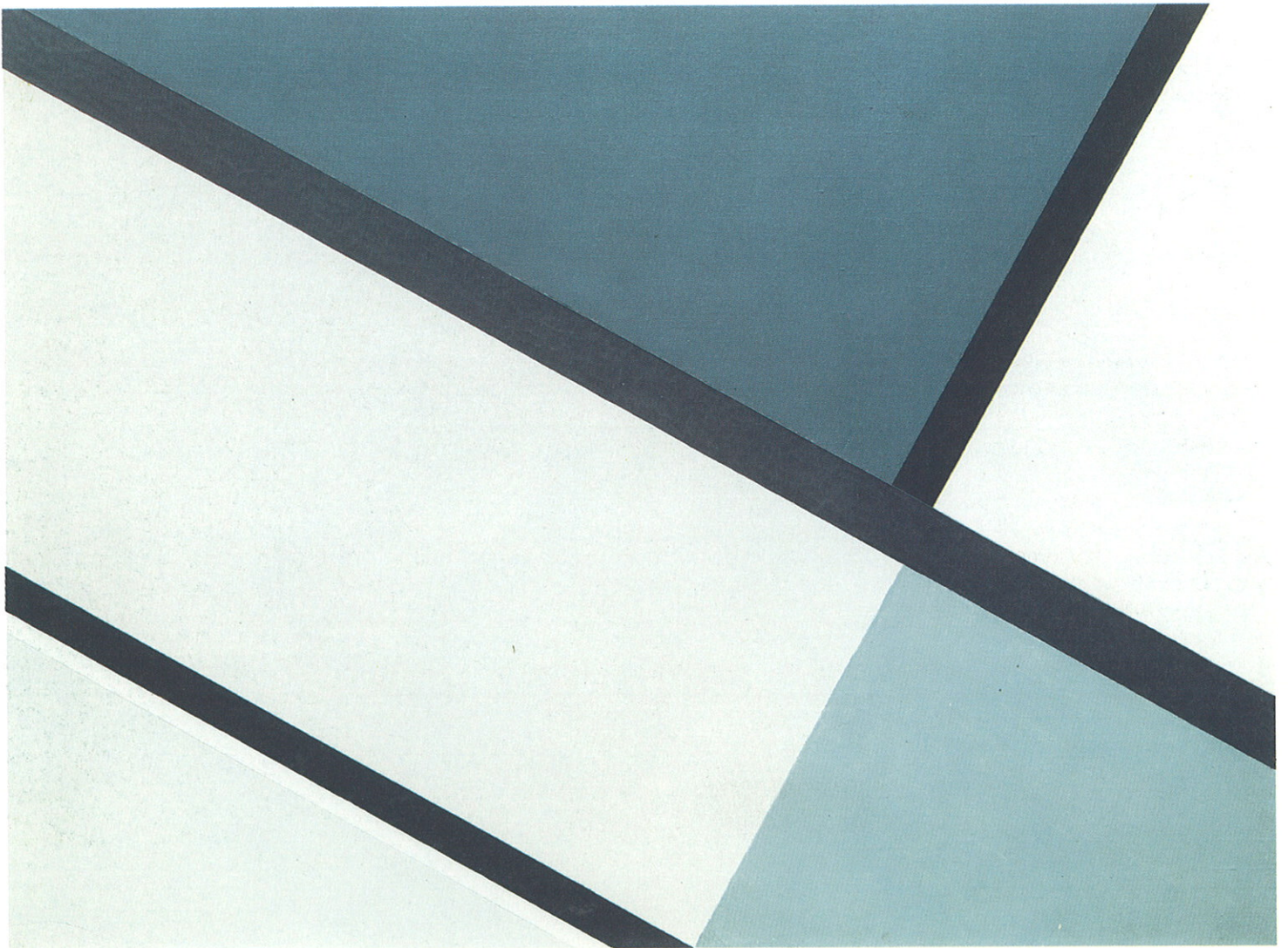
Verwendung der Farbe gewesen sein. Er beließ sie blaß, in gemischten Tönen, hob das Rosa gar im Titel hervor. Einzig die Akzente des Gelb, Weiß und Schwarz bilden eine farbliche Parallele zu elementarer Form.

1928 wurde für Buchheister zu einem besonders produktiven Jahr. Die Zusammenarbeit mit den Freunden von den ‚abstrakten‘, die vermehrte Möglichkeit zu Austausch und Anregung gaben ihm Selbstvertrauen, lösten – so scheint es – den Schritt zu neuen formalen Lösungen aus. War er in der „Randkomposition“ von 1928 noch auf das Vermeiden harter Kontraste bedacht, auf Einheitlichkeit, eine sanfte Farbgebung, so unternahm er mit der „Dreieckskomposition“ gleich einen

großen Schritt innerhalb seiner persönlichen Entwicklung. Er ging nicht nur ab von rein horizontal und vertikal ausgerichteten Bildkonzepten, indem er unterschiedliche Schrägen anlegte, er ging in der Form des Bildträgers die Konzentration der Komposition auf das Dreieck mit. Verschiedene Elemente in Weiß, Blau, Gelb, Rot oder rauher, durchgehend feinkörniger Textur fügen sich so, daß sie gemeinsam die Fläche bedecken. Die dynamisierende Wirkung, die die starkfarbigen Felder hier entwickeln, findet ihre konkret räumliche Fortsetzung in der Körnigkeit der weißen Partien, in der vorgesetzten Rahmenleiste. Sie ist zum Teil des Bildes geworden, ist durch graue Bemalung, die den Weg zweier Dreiecke mitgeht, auch formal direkt ein-



115 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition no 19, 1926



119 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition no 29, 1927

bezogen, wurde zum Hilfsmittel für die Öffnung der Komposition zum umgebenden Raum.

Buchheister bewies mit der ‚Dreiecks-komposition‘ den fortgeschrittenen Stand seiner Entwicklung, die Fähigkeit zu neuen, weiterführenden Lösungen. Gleichzeitig riß er einen Problemkreis an, der erst nach dem Zweiten Weltkrieg bei den amerikanischen Malern des ‚shaped canvas‘ weitergeführt und perfektioniert werden sollte.³⁹

Erscheinen Buchheister und Jahns als diejenigen innerhalb der Gruppe mit stets enger Verbindung zur Natur, aus der sie immer wieder Anregung und Kraft zu ungegenständlichen Konzepten gewannen, so müssen Nitzschke,

Vordemberge-Gildewart und Domela als die rationalen Gestalter der ‚abstrakten‘ angesehen werden.

Natur und Kunst seien für ihn „zwei Welten“, schrieb Vordemberge-Gildewart 1926, „die zueinander absolut im Widerspruch stehen“. Er bewundere zwar die Natur, aber das Kunstwerk entstehe durch Errechnung.⁴⁰ Und 1933 formulierte er für die Zeitschrift ‚abstraction création‘: „In der absoluten Kunst gibt es keine Anregung durch den Gegenstand. Je freier und reiner die Gestaltung und die Mittel, desto eher gelangt der Künstler auf den Grund der Dinge! . . .“⁴¹ Wo etwa Jahns für sich ganz persönlich die Entwicklungswege der abstrakten Bewegung erprobte, sich Schritt für Schritt

vom Gegenstand entfernte, ohne ihn je völlig loszulassen, griffen Vordemberge-Gildewart und Nitzschke – als sie 1924 zu malen begannen – sogleich nach der Ungegenständlichkeit. Sie arbeiteten zunächst mit rein flächigen Horizontal-Vertikal-Kompositionen und den Gesetzen des frühen ‚Stijl‘, aber auch mit den sich überlagernden, geometrischen Konstruktionen Lissitzkys, dessen Raumillusionen auf der Fläche. So kamen sie sehr früh an den Punkt der Beschäftigung mit der ‚art concret‘, wie Theo van Doesburg es 1930 begrifflich faßte – der Gestaltung mit der elementaren, geometrischen Form, die für nichts als sich selbst steht, das Vokabular zu einer klaren, mathematisch exakten Kunst gibt.

Die Phase des Kampfes weg vom Gegenstand und hin zur reinen Form, wie sie die Pioniere der Ungegenständlichkeit Malewitsch, Mondrian oder van Doesburg beinahe zehn Jahre vor ihnen durchlaufen hatten, übersprangen sie damit.

Auf den vorbereiteten Bahnen wählte vor allem Vordemberge-Gildewart einen eigenwilligen Weg. In Arbeiten wie etwa der ‚Composition no 26‘ von 1927 montierte er ein dreidimensionales Element in Form einer Halbkugel auf die flächige, gemalte Komposition. Hier und in mehreren Bildern der Jahre zuvor, von denen nur die ‚Composition no 16‘, 1925, und die ‚Composition no 19‘, 1926, erwähnt seien, ließ er seine Absage gegen die gemalte Raumillusion auf der Fläche Form gewinnen, zitierte zugleich eigene frühe Baureliefs und Möbelornamente.

Was die Grundanlage der Komposition anbetrifft, war Vordemberge-Gildewart seit 1926 deutlich bemüht, durch Drehung und Schrägen das Bildgefüge zu dynamisieren, seinem Künstlerkollegen Theo van Doesburg vom ‚Stijl‘ nachzueifern, der 1924 dessen bislang horizontal-vertikal ausgerichtetes Bildschema um die Schräge erweitert hatte. Van Doesburg forderte: „... Einführung von Neigungsf lächen, Dissonanzflächen in Opposition zu Schwerkraft und architektonisch statischer Struktur. . . . Jedes Flächenstück nimmt Teil an dem peripheren Raum, und die Konstruktion ist eher als Phänomen der Spannung denn als Flächenverhältnis aufzufassen. . . . Einführung der Farbe als selbständige Energie. . . .“⁴² Abgesehen von der montierten Halbkugel, die ohnehin ein spezieller, sich jeder Regel widersetzen der Arbeiten Vordemberge-Gildewarts bleiben sollte, war es ihm mit der ‚Composition no 26‘ noch nicht völlig gelungen, die Forderungen der neuen, ‚Elementarismus‘ genannten Theorie umzusetzen. Waren auch ein schräg ausgerichtetes Bildgefüge, die Farbe als eigenständiger Faktor gegeben, so blieb die Gesamtkomposition doch noch an der Mitte orientiert. Es fehlte ihr die postu-



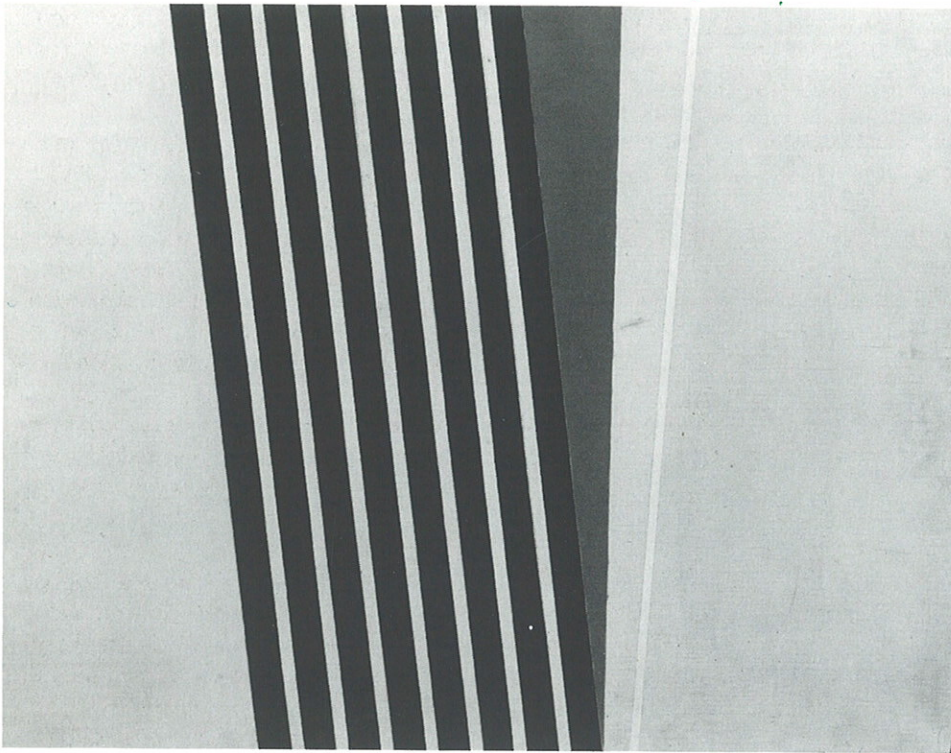
116 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition no 41, 1927

lierte Anbindung der Farbflächen an den umgebenden Raum.

In der ‚Composition no 29‘ von 1927 war auch dies erreicht. Sparsam setzte Vordemberge-Gildewart die Bildelemente ein, so daß jedes einzelne die Kanten der Komposition schneidet. Der Verzicht auf kräftige Farbe, die Beschränkung auf Grau, Weiß und Schwarz verweisen nachdrücklich auf die Bedeutung, die Vordemberge-Gildewart dem formalen Ansatz der Lösung des gestellten Problems beimaß.

Wenigen, ausgewählten Elementen besondere Kraft durch gezielten Einsatz der Farbe zu geben, stand bei der ‚Composition no 41‘ von 1927 im Vordergrund. Noch stets benötigen die gefügten Linien und Flächen das vorgegebene Format, bleibt kein Platz für eine die Komposition sozusagen ‚tra-

gende‘ Grundfläche. In der formalen Anlage behandelte Vordemberge-Gildewart die Elemente gleichrangig, Unterscheidungen und feine Gewichtungen kamen erst durch den gezielten Einsatz der Farbe hinzu; durch Weiß, Grau und Schwarz mit nach unten aus dem Bild strebender Wirkung, durch aufwärts gerichtetes Rot und Gelb. Die schräg durch das gesamte Bild verlaufende schwarze Fläche bildet zugleich formalen Ausgangspunkt und selbständige Energiequelle, fungiert ebenso als dynamisierender Wert wie sparsam gesetztes Rot und Gelb. Konsequenter betrieb Vordemberge-Gildewart in den folgenden Arbeiten die Reduzierung der Bildmittel. Er kam zu einer Straffung der formalen Kompositionsgrundlage, zu gesteigerter Prägnanz in der Beziehung zwischen Linie, Fläche und Farbe. Es wurde wieder möglich, größere Flächen einzusetzen,



121 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition no 56, 1930

die in Interaktion mit den übrigen Elementen treten; mit durchlaufenden, fein in Form und Farbe variierten Schrägen, die die Kanten des Trägers in Richtung auf den umgebenden Raum schneiden – zu sehen an der ‚Komposition no 56‘ von 1930.

Großzügige, übersichtliche Aufteilungen der Bildfläche, Rasterungen von mathematischer Genauigkeit, die sich mehr und mehr durchsetzende Form des Dreiecks, fein dosierte Bereiche rauher Textur sowie ein freieres, undogmatisches Farbkonzept setzten sich als Merkmale der Arbeiten aus den letzten Jahren bis zur Emigration aus Deutschland durch. Sie zeigen, daß Vordemberge-Gildewart in den Hannoveraner Jahren ein eigenständiges Konzept ungegenständlicher Gestaltung entwickelt hatte, das letztlich tragfähig genug sein sollte, um die folgenden Arbeiten und das Spätwerk darauf aufzubauen.

Eine derart konsequente Entwicklungslinie nachzuziehen fällt im Fall Nitzschkes schwer. Dies liegt vor allem daran, daß nur wenige Dokumente erhalten sind, die Auskunft über das nicht mehr

auffindbare Werk des Künstlers geben können.

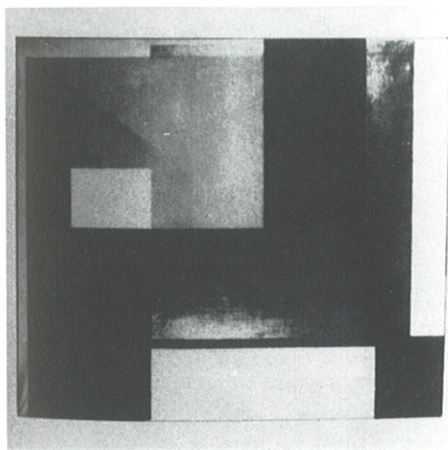
Es scheint, daß er – wenngleich von Freunden als „begeisterter Mondrian-Anhänger“ beschrieben – doch einen abweichenden Weg in seinen Bildern beschritt. Zwei Fotos⁴³, die aufgenommen wurden, als 1925 Theo und Nelly van Doesburg, Käthe Steinitz, Kurt Schwitters und Vordemberge-Gildewart gemeinsam das Atelier Nitzschkes besuchten, geben hierfür Anhaltspunkte. Sie zeigen zwei Kompositionen an der Wand des Ateliers, nach denen sich sagen läßt, daß Nitzschke mit geometrischen Grundformen arbeitete, sie zu asymmetrischen Bildgefügen gruppierte. Rechtwinklig aufgebaut, voller Parallelen oder Überschneidungen geben sie den Hinweis, daß Nitzschke außer den Arbeiten der ‚Stijl‘-Künstler auch solche von Moholy-Nagy und Lissitzky studiert zu haben schien.

Er arbeitete in enger Anbindung an gleichzeitige Kompositionen Vordemberge-Gildewarts, der 1924 und 1925 ebenfalls einen hellen Bildgrund anlegte, auf dem sich die Formen grup-

pieren, Transparenz und Überlagerung die Illusion eines räumlichen Gefüges erzeugen. Parallel zur Entwicklung Vordemberge-Gildewarts kam auch Nitzschke zu Formkonstellationen, die die ganze Bildfläche überziehen, keines freien, tragenden Grundes mehr bedürfen. Dies belegt ein Foto, das mit einem kurzen Text über Nitzschke im Katalog der ‚International Exhibition of Modern Art‘ in New York veröffentlicht wurde. Zu sehen ist darauf eine Horizontal-Vertikal-Komposition mit einer dominierenden Treppung dunkler Rechtecke. Sie zieht sich von der unteren bis zur oberen Bildkante, spannt helle und dunkle Geraden sowie Rechtecke von unterschiedlicher Farbigkeit fest ein.⁴⁴ Direkt vergleichbar sind Kompositionen von Doesburgs und Karl Peter Röhl's⁴⁵, entstanden in Weimar 1922 während von van Doesburg abgehaltener ‚Stijl‘-Kurse. Er erprobte hier formale und farbliche Möglichkeiten von Bildgefügen, die nicht das zuvor von ihm und Mondrian zwischen Farbflächen gesetzte Gitter schwarzer Linien aufweisen.

Während der Jahre der ‚abstrakten‘ scheint Nitzschke relativ wenig gemalt zu haben, was vorrangig dadurch bedingt gewesen sein dürfte, daß er häufig in seinem ursprünglichen Tätigkeitsfeld, der Architektur, arbeitete. Darüber hinaus mehrten sich Aufträge für Innenraum- und Werbegestaltung, die es in wirtschaftlich schlechter Zeit unbedingt anzunehmen galt.

Trotzdem beteiligte er sich zusammen mit anderen Mitgliedern der Gruppe an zahlreichen Ausstellungen der Jahre nach 1927, reichte dort zumeist neue Arbeiten ein.⁴⁶ Nur eine von ihnen ist durch ein Foto überliefert. Sie



Hans Nitzschke, Komposition, 1924/25, verschollen

war 1931 im Besitz von Fritz Beindorff jun., dem Chef der Pelikan-Werke in Hannover, hing in seinem von Nitzschke neu gestalteten Arbeits- und Konferenzzimmer.⁴⁷ Die formale Struktur dieser Komposition ist im Vergleich zu derjenigen aus dem Jahr 1926 um ein helles, großes Dreieck, das das Zentrum des Bildgefüges markiert, bereichert. So erreichte Nitzschke eine Synthese aus horizontal-vertikalem und diagonalem Bildsystem; ob er die beschriebenen Versuche seiner Freunde, dieses insgesamt in die Schräglage zu bringen, mitging, ist nicht mehr zu sagen. In jedem Fall hatte er begonnen, sich von einem rein statischen Konzept zu lösen, bewahrte jedoch die schon in den früheren Arbeiten angelegte Tendenz zum sparsamen Umgang mit der Form im Bild. Bezüglich des Farbkonzeptes kann man sich in

Anbetracht der wenigen Schwarz-Weiß-Fotos nur auf Erinnerungen damaliger Freunde und Bekannten Nitzschkes stützen. Übereinstimmend berichteten sie, er habe mit leuchtendem Blau und Rot, mit Weiß und Grau gearbeitet, habe tiefes Schwarz häufig bevorzugt.⁴⁸ Demzufolge wäre tatsächlich eine Beeinflussung durch den Neo-Plastizismus Mondrians vorhanden gewesen.

Ist auch eine abschließende Beurteilung der Malerei Nitzschkes kaum möglich, so scheint es doch sicher, daß es während der Jahre der ‚abstrakten‘ eine Fortführung der wechselseitigen Beeinflussung Vordemberge-Gildewarts und Nitzschkes gab, denn auch in Kompositionen Vordemberge-Gildewarts findet sich ab 1929 die Form des Dreiecks, die bei ihm in den folgenden Jahren zu einem freien, selbständigen Bildelement wurde.

Klar und schrittweise nachvollziehbar verlief die künstlerische Entwicklung César Domelas während der Jahre seiner Zugehörigkeit zu den ‚abstrakten‘. Nach Kompositionen in Öl auf Leinwand unter strenger Verwendung von Horizontale und Vertikale, nach der Bereicherung des Bildschemas durch Diagonale und Schräge, kam er zu immer stärkeren Andeutungen von Räumlichkeit auf der Fläche. In der ‚Composition no 5 L‘ von 1926/27 wurden Flächen und Linien auf die schmale, flache Rahmenleiste ausgedehnt als in den Raum fortsetzbare Zeichen. Domela stand somit nach eigenen Worten an der Schwelle, wo es im Rahmen der Zweidimensionalität für ihn keine Möglichkeiten der Erweiterung seines Bildschemas mehr gab.

Direkte Raumdefinition, dreidimensionale Elemente im Bild waren die logische Konsequenz. In den Reihen der ‚abstrakten hannover‘ fanden seine Ansätze ihre Bestätigung, ging es doch den Freunden um vergleichbare Problemstellungen und ihre Lösung.

Hinzu kam, daß Alexander Dorner durch eigene Publikationen sowie den neuen ‚Raum der Abstrakten‘, den er durch El Lissitzky im Provinzialmuseum

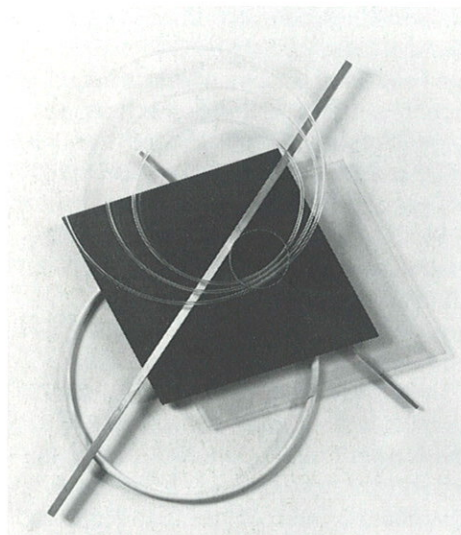
einrichten ließ, den Bereich einer neuen Raumsicht in der abstrakten Kunst zu einem zentralen Thema machte.

Domela legte in einer Arbeit des Jahres 1928⁴⁹ zunächst nur einen Teilbereich als Relief an, indem er im Rahmen einer flächigen Komposition schachbrettartig gesetzte, schwarze Quadrate zu dreidimensionalen Klötzen ausarbeitete. Im Jahr darauf setzte er im ‚Relief no 7‘ auf eine flächige Komposition aus breiten und schmalen, oft langgestreckten Rechteckfeldern in Schräglage ein Gitter rechtwinklig verbundener Messing-Vierkantstäbe.

Er hatte damit die ehemals schwarzen Linien früherer Bildgefüge völlig verändert und formal verselbständigt, war zu einem akzentuierten Spiel mit Raumwirkungen gekommen, in dem flächige und lineare Elemente frei in ihrem Kontakt zum umgebenden Raum wurden. Die weiteren Relief-Arbeiten blieben ein Feld des Experimentierens mit kompositorischen und verräumlichenden Möglichkeiten. Im ‚Relief no 8‘ von 1929 tritt die Basis-Komposition bereits deutlich zurück, gewinnen die unterschiedlich weit vorgreifenden Reliefbereiche an Bedeutung – hierin unterstützt durch bewußt gesetzte Form- und Materialkontraste. Das Relief blieb nun nicht mehr länger ein aus der Komposition ausgegliederter Bereich; es bildet sie vielmehr selbst in der Verbindung mit den Flächen des Trägers, mit Akzentuierung durch schimmerndes Metall, Tiefe suggerierendes Glas, Schattenbildungen, starke Farbkontraste, rechte Winkel. Anders als in Arbeiten mit Fundstücken z. B. Pablo Picassos wurde bei Domela das vorgefundene für ein Relief bewußt im Hinblick auf die Gesamtkomposition bearbeitet, bildet es keinen Verweis auf eine außerhalb des Bildes liegende Realität. Das Material wurde gewählt um seiner spezifischen Qualitäten willen, um Glätte, Struktur, Durch- oder Undurchsichtigkeit, glänzende oder matte Oberflächen zum aktiven Teil der Komposition, zu Gewicht und Gegengewicht zu machen.

Die Auseinandersetzung mit der Rolle des Trägers, seine Gestaltung im Rah-

men des Gesamtkonzeptes standen noch im ‚Relief no 11‘ von 1932 im Vordergrund. Erstmals verzichtete Domela hier auf eine zugrundegelegte Komposition aus Farbflächen. Stattdessen brachte er alle Elemente vor einem erhabenen, schwarzen Holzrechteck auf hellem Grund an. Ein Metallgitter, ein langer, schmaler Glasstreifen sowie mehrere geradlinige Metallstäbe kreuzen sich, bilden Parallelen; alles ist rechtwinklig gefügt und in einheitliche Schräglage gerückt. Auffallend ist, um wie vieles stärker sich vor tiefdunklem Grund die spezifischen Qualitäten der Materialien entfalten, wie alles zu schweben scheint vor einem optisch negierten Träger. Als die Familie Domela 1933 nach der Machtergreifung Hitlers in die Emigration nach Paris aufbrach, befand sich im Gepäck eine Reihe von Einzelteilen



César Domela, Relief no 12, 1933, Bakkeleit/Plexiglas/Rotkupfer/Messing, Sammlung Domela Paris

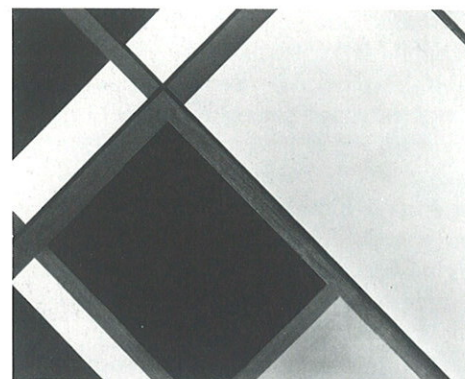
einer noch in Deutschland begonnenen Arbeit – ‚Relief no 12‘. In der ausgeführten Fassung hatte eine dynamisierende Formverschiebung hin zum über Eck gestellten Parallelogramm stattgefunden; schwarzem Bakkeleit wurde nun eine formal exakt angeglichene Platte aus Plexiglas zugeordnet, so, als folge dem schimmernden Zentrum ein matter Schatten nach, der den Blick freigibt auf weiter Zurückliegendes – den geraden Vierkantstab, den

zum Oval geschlossenen Rundstab. Sie finden ihre Entsprechung im vorderen Bereich, wo wiederum Gerades, Kantiges gegen Gerundetes gesetzt ist. Nur in einem Punkt ließ Domela das Spiel von Form- und Materialqualitäten in der Gegenüberstellung von spezifischem Kupfer-Rot und klarem, gemalten Rot gipfeln. Im übrigen korrespondieren die materialeigenen Tönungen miteinander, ging mit gesteigerter Materialvielfalt größere Freiheit in der formalen Konzeption einher.

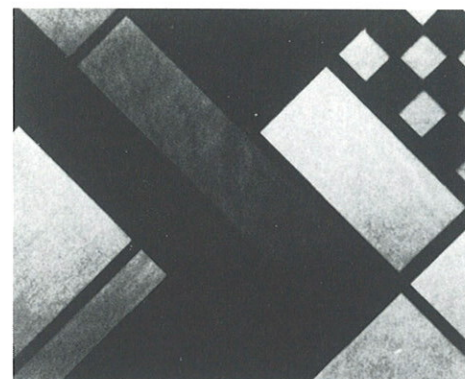
Erscheint dies auf den ersten Blick als radikaler Bruch, so erweist es sich bei näherer Betrachtung als aus dem Oeuvre nachvollziehbare Entwicklungsstufe. Schritt für Schritt hatte Domela sich wie beschrieben vom Neo-Plastizismus gelöst in Richtung auf dynamisierte raumgreifende Konzepte bis hin zur Arbeit mit unterschiedlich gebogenen Stäben, die den Beginn einer neuen Werkgruppe markiert. Trotz allem blieben Prinzipien bestehen, die ihn noch immer mit Mondrian, dem frühen Anreger, verbanden – sparsamer Umgang mit den Bildmitteln, Einfachheit und Ordnung fern ab jeden Zufalls, Harmonie aus zunächst gegensätzlichen Teilen. Wie ihm ging es Domela um das Herantasten an eine Wirklichkeit außerhalb der sichtbaren Erscheinungen, um Grundsätzliches, um Kontemplation.

Mit Beginn der 30er Jahre kam schließlich auch Buchheister zu einer Reihe von Relief-Konzepten, die einerseits durch die beschriebenen Lösungen Domelas, andererseits durch Arbeiten Naum Gabos angeregt worden sein dürften. Wie aus Briefen Buchheisters hervorgeht⁵⁰, setzte er sich intensiv mit Konzepten Gabos auseinander, dürfte er dessen Gedanken aus dem ‚Realistischen Manifest‘ von 1920 zu ‚Raum und Zeit als ausschließlichen Formen der Lebenserfüllung‘ und der Ausschaltung der Masse als plastischem Element⁵¹ gekannt haben.

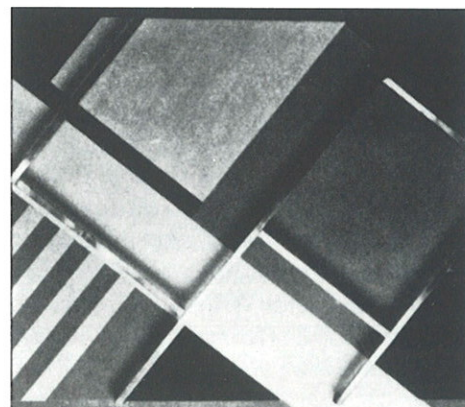
Im ‚Aluminiumbild‘ von 1930 tastete sich Buchheister Schritt für Schritt in den Raum vor. So scheinen einige, nun dreidimensionale Formen aus der Zweidimensionalität von Kompositio-



César Domela, Composition no 5 L, 1926/27, Öl auf Leinwand, Musée National d'Art Moderne/Centre George Pompidou Paris

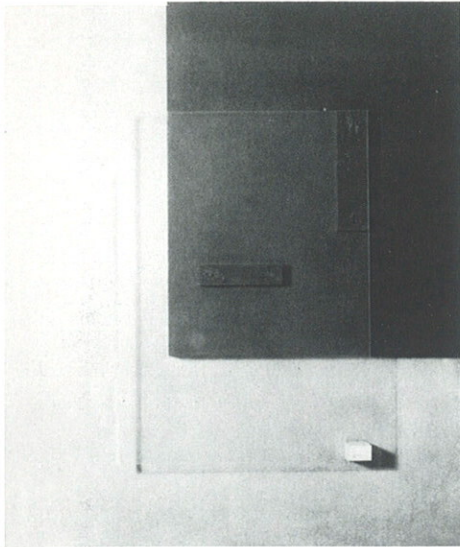


César Domela, Relief, 1928, verschollen



César Domela, Relief no 7, 1929, div. Materialien auf Holz, Gallatin Collection/Philadelphia Museum

nen hergeleitet, wurden verschoben zu deutlichem Raumbezug oder in transparentes, vorgelagertes Material umgesetzt. Wirkt die Konstruktion im ‚Aluminiumbild‘ klar und spannungsvoll im Verhältnis der Teile zueinander, so scheint Buchheister im ‚Bild mit Schnüren‘ – entstanden ebenfalls 1930 – Schwierigkeiten gehabt zu haben, seine Vorstellung umzusetzen. Deutlich fällt der linke Bereich ab, bringen die

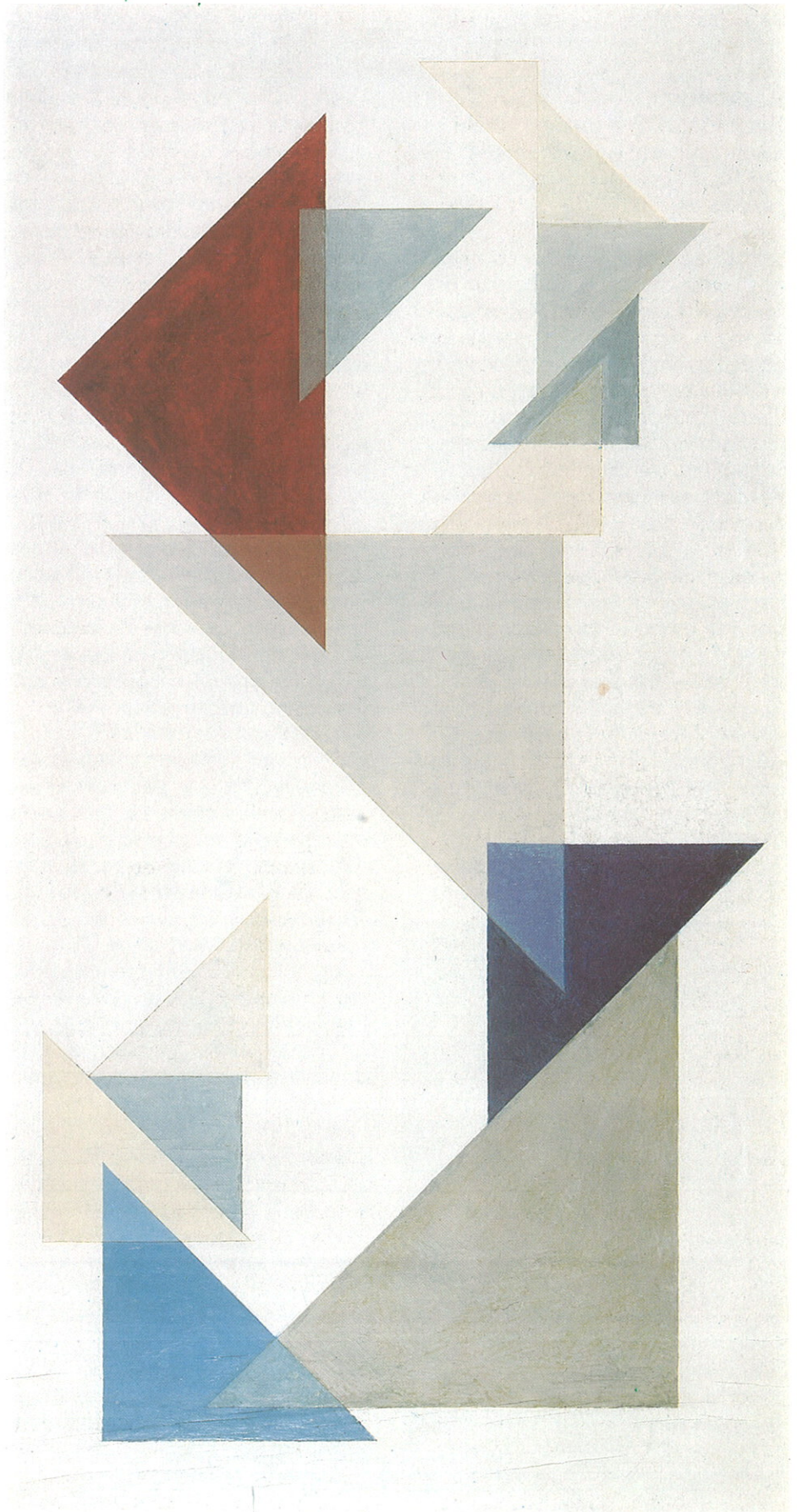


Carl Buchheister, Aluminiumbild, 1930, Aluminium/Holz/Plexiglas, Sammlung d'Authan Brüssel

Schnüre gegenüber dem strengen Aufbau des übrigen Reliefs eine unerwartete Auflösung, einen Verlust an formaler Spannung und Konsequenz. Konzentriert und verdichtet wirkt dagegen die ‚Glas-Holz-Faden-Komposition‘ von 1932. In ihr finden sich sowohl die plane wie die rauh strukturierte Fläche, dreidimensional hervorgearbeitete Rechteckfelder und durch Bemalung und Montage deutlich zum Relief gezogene Rahmenleiste. An ihr wurde ein von oben nach unten straff gespannter Faden festgemacht, der doppelten Sinngehalt auf sich zu vereinen scheint – als Vertikale, die formal ein Gewicht setzt gegen quer gelagerte Rechtecke, aber auch als Punkt, an dem der Zufall, Licht und Zeit durch schwankende Schattenbildungen eingreifen können.

Es scheint, als habe Buchheister versucht, in diesem Relief eine Summe zu formulieren – aus seiner Beschäftigung mit elementaren Farben, mit rechtwinkligen Formkostellationen, mit Problemen des Raumgreifens und -definierens, letztlich der vierten Dimension Zeit.

Im Œuvre Buchheisters und Domelas stellen die gezeigten Lösungen zum freien Relief eine einzigartige Phase des Konstruierens, des Unterordnens unter einen fest formulierten Form- oder Konzeptwillen dar. Sie dokumen-

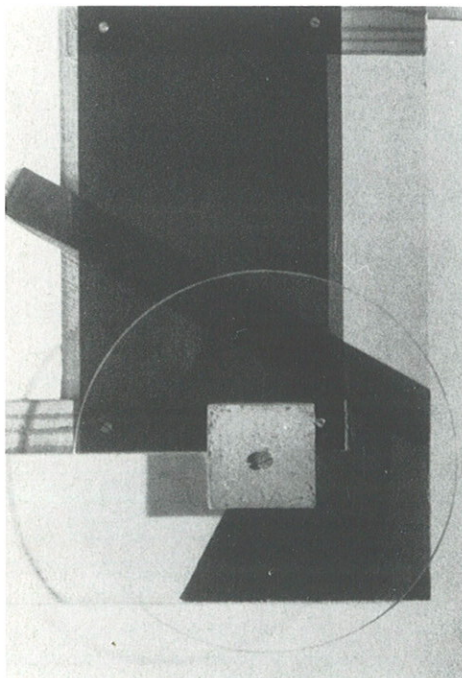


5 Carl Buchheister, Dekomposition rotes Dreieck, 1926

tieren die intensive Beschäftigung mit den Experimenten der russischen Konstruktivisten, aber auch Laszlo Moholy-Nagys, dessen Zeit-Bewegungs-Licht-Gestaltungen in Hannover mit besonderem Interesse verfolgt wurden. 1927 hielt Moholy selbst sich im Kreis der ‚abstrakten‘ auf.

Das Gesagte trifft im Prinzip auch auf die Reliefs von Kurt Schwitters zu, der durch den freien, völlig undogmatischen Charakter seiner Konzepte eine Sonderstellung im Kreis der ‚abstrakten‘ einnimmt. In seinen Reliefs manifestierte sich jedoch am stärksten der konstruktive Grundzug, der seit der Begegnung mit Theo van Doesburg 1922 an vielen seiner Arbeiten ablesbar wurde.

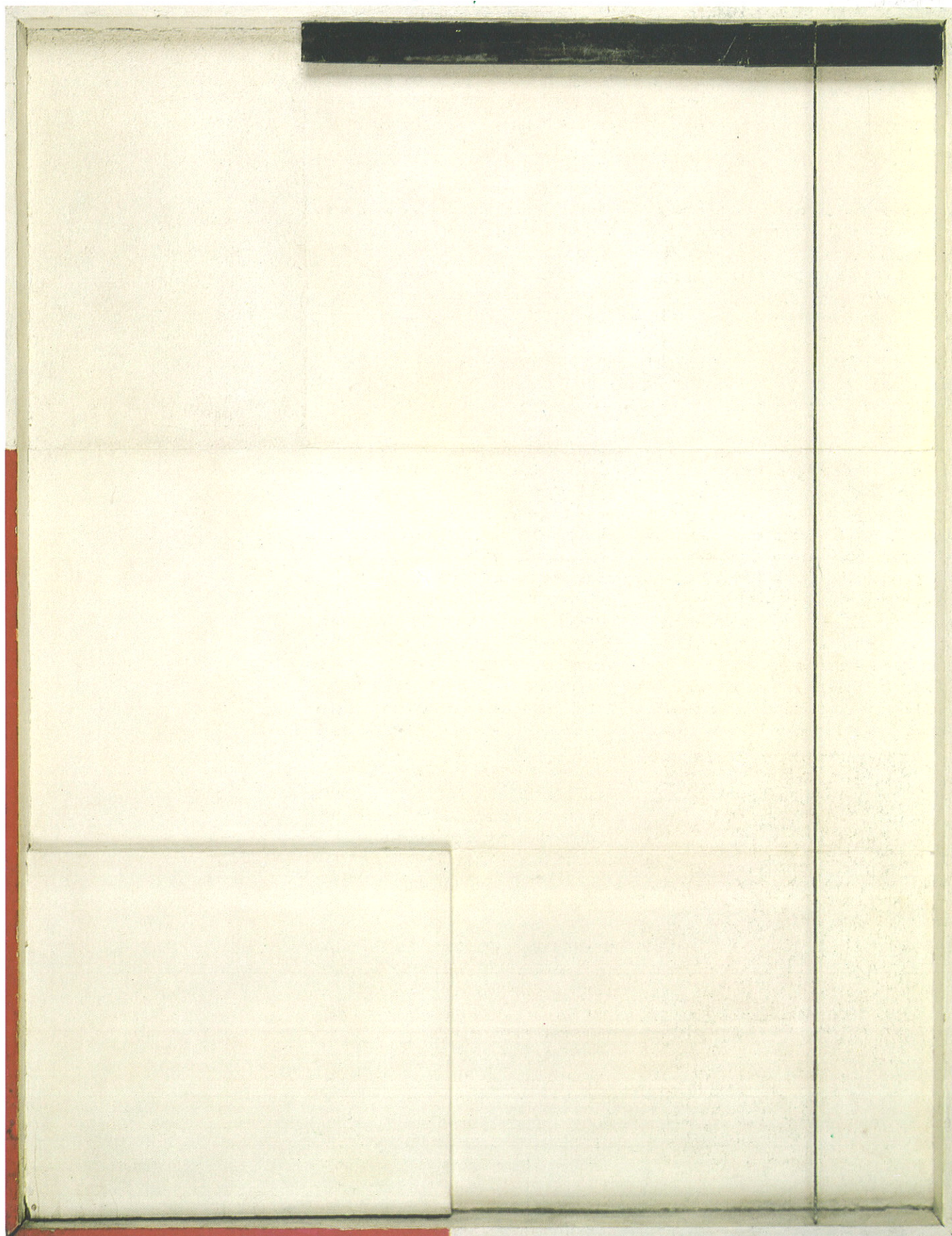
In ‚Relief. Ein Brautgeschenk‘ von 1929 erschloß er ein dreidimensionales Gefüge von einer Komposition aus geometrischen Farbflächen aus. Elementare, formale Probleme wie die Spannung von Horizontal-Vertikal- und Diagonal-Gestaltung bearbeitete Schwitters auf seine Weise. Scheinbar bewußt geplant legte er starke Materialgegensätze zwischen Holz und Kunststoff, offenen Schrauben und Glätte an, brachte durch den Titel jedoch bei aller formalen Konsequenz



Kurt Schwitters, Relief. Ein Brautgeschenk, 1929, Verbleib unbekannt

eine verborgene, humorvolle Bedeutungsebene in diese Arbeit. Sie könnte sich in dem kleinen, aufgeschraubten Quadrat verbergen, in der absoluten Form – für die Braut, gar die Frau an sich stehend, um die sich die dynamische, kreisrunde Welt dreht? Schwitters ließ bei seiner Beschäftigung mit geometrischen Bildelementen stets einen Weg des möglichen Ausbruchs offen, er sympathisierte, verarbeitete, unterwarf sich jedoch nie völlig. So entstanden klare Konstruktionen wie ‚Merz 1924. Relief mit Kreuz und Kugel‘ von 1924 – eine strenge, konsequente Verbindung von geometrischer Komposition und Konstruktion in enger Verwandtschaft zu Bildern und Reliefs Vorderbergs-Gildewarts, aber auch ‚Weißes Relief‘ von 1924/27. Hier brachte er rationale Grundzüge des ‚Stijl‘ unter, kombinierte sie mit einem an eigene Skulpturen erinnernden geschwungenen Element mit Rundstab, das aus der Konstruktion hinausstrebt, sich jeder formalen Regel widersetzt. Das Relief, das mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem ‚MERZbau‘, der großen, von Schwitters durch weite Teile seines Hauses gebauten Environment-Plastik, stammt, nimmt mit seiner durchgehend hellen Farbigkeit, die nur durch wenig leuchtende Farbe aufgebrochen ist, Markantes vorweg – die Tatsache, daß Schwitters den ‚MERZbau‘ etwa 1930 von einem Gewirr befestigter Fund- und Erinnerungsstücke, von Höhlen und Grotten in eine „geformte, nicht mehr assemblierte, strenge und von einem puristischen Weiß dominierte Konstruktion“⁵² verwandelte.

„Heute ist mir das Wichtigste die präzise Auswahl und die präzise Gestaltung. . . .“, schrieb er 1926/27 in ‚Der Sturm‘, „. . . Der Kritik würde ich vorschlagen, lieber zu schreiben, ich wäre von Moholy, Mondrian und Malewitsch beeinflusst, denn wir leben im Zeitalter des M, siehe Merz. . . . Weshalb ich nicht mehr jedes beliebige Material verwende? . . . Heute ist es die präzise Form, die ich Ihnen zeigen will neben geklebten und genagelten Arbeiten wie früher. . . .“⁵³ In der Tat behielt Schwitters neben dem Werten zwischen Formen und Farben den



15 Carl Buchheister, Glas-Holz-Faden-Komposition, 1931



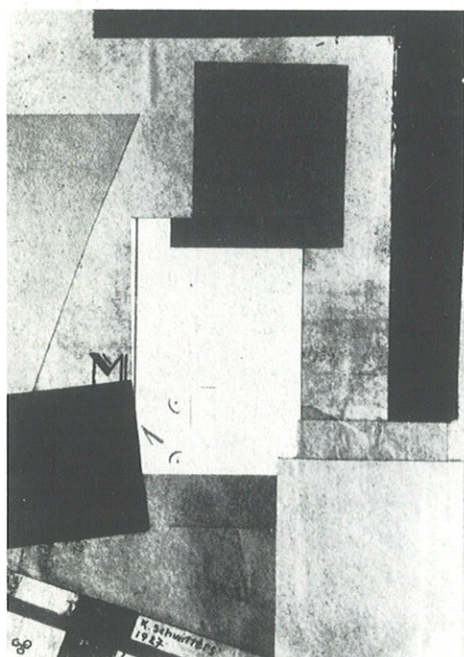
65 Kurt Schwitters, 7 abstrakte Komposition, 1925



70 Kurt Schwitters, Merzbild P, 1930

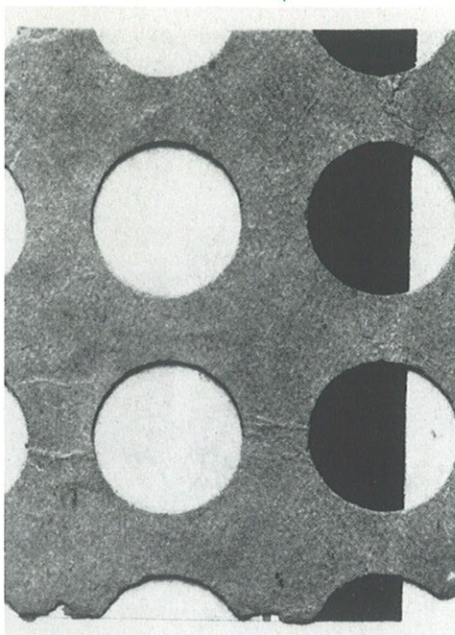
Weg des ‚merzens‘, des Abwägens und Fügens an sich disparater Fundstücke bei, wußte sich mit Witz und Ironie gegen die Vereinnahmung durch ein doktrinäres Gestaltungsprinzip zu schützen. Er blieb auch während der Jahre der ‚abstrakten‘ bei seinen kleinformatigen Collagen. Die Bildfläche nutzte er nun jedoch völlig anders aus als in früheren Arbeiten. Es sind nicht ausschließlich Teile verwandt, deren fragmentarischer Charakter deutlich wird, vielmehr brachte er Formen zusammen, die für geometrische Einheiten stehen, ein durchkomponiertes Gefüge ergeben.

In einer unbetitelten Collage von 1927 werden durch formale Zuordnung oder geschickten Einsatz dunkler Farbigkeit rechte Winkel und Schrägen unterstrichen, zeigen Formelemente das Zusammentreffen von Gegensätzen. Schwitters sammelte noch stets,



Kurt Schwitters, o. T., 1927, Collage, Privatbesitz

ging später vom Gefundenen aus und setzte seiner Struktur folgend die Collage zusammen – nun unter dem Einfluß von Geometrie und Ansätzen rationaler Ordnungsvorstellungen. Er selbst meinte 1927, daß man seine derzeitigen Arbeiten „zuerst als Kompositionen und erst in zweiter Linie als Merz betrachten sollte“.⁵⁴

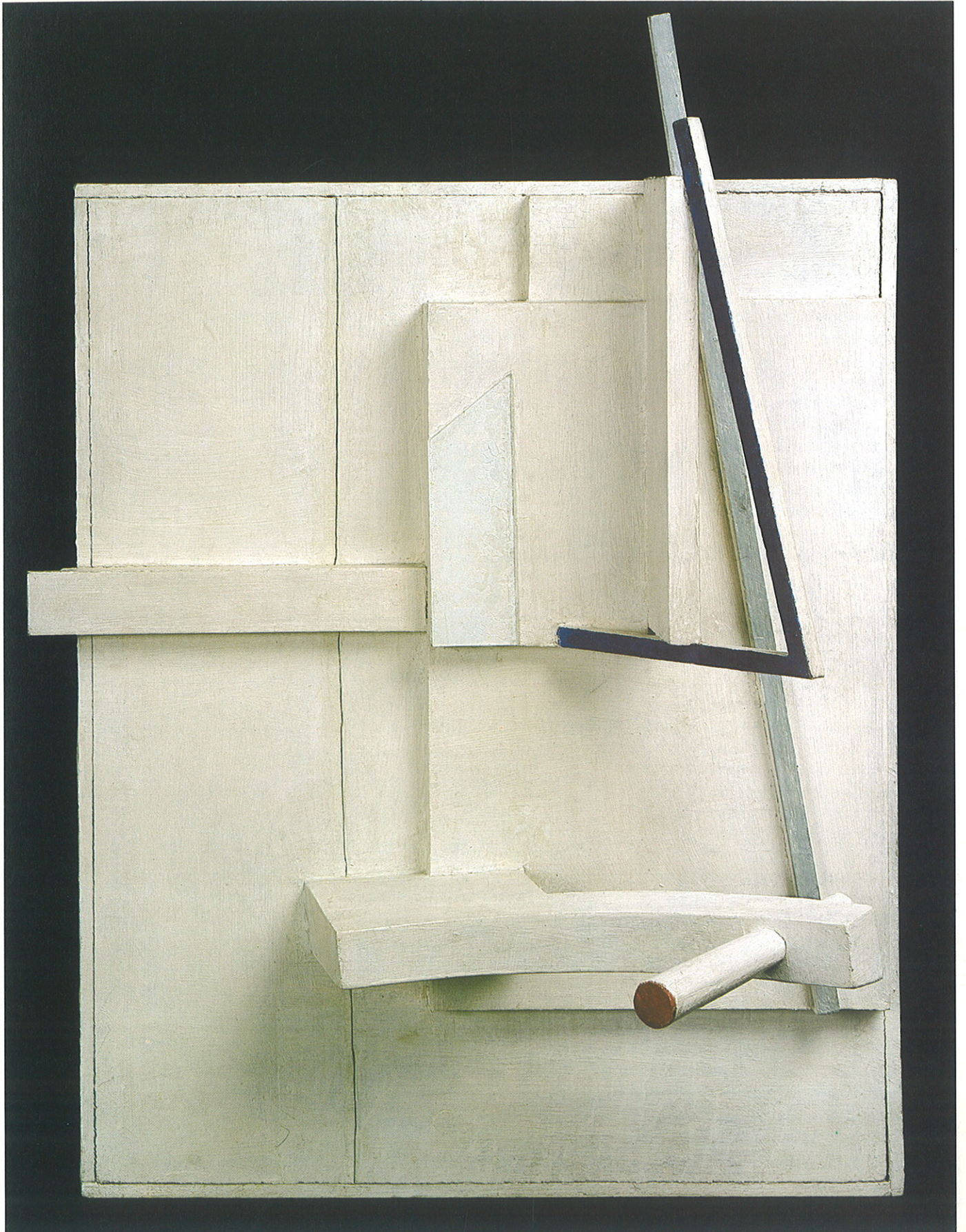


Kurt Schwitters, o. T., 1927, Collage, Sammlung Janlet, Brüssel

Freier, wie es scheint geübt im Umgang mit geometrischem Formvokabular, agierte Schwitters in der (P)elika'(n)-Collage von 1930. Er legte ein Gerüst aus schmalen Rechtecken und abgerundeten Formen an, füllte die Bildmitte mit vielschichtiger Fotomontage. Ihre Motive – Fabrikationshallen, Maschinen, gestapelte Rollen etc. – bilden selbständige, formale Werte, Schrägen und dynamische Linearität.



Kurt Schwitters, Ohne Titel (elika), 1930, Collage, Pelikan AG, Hannover



68 Kurt Schwitters, Weißes Relief, 1924/27

Es wird deutlich, daß Schwitters sich nicht in abgehobenen, formalen Versuchen verlor. Vielmehr bewahrte er den Grundzug früherer Arbeiten, sein Leben, Ereignisse, Details, seine Umgebung in Struktur und Thematik der Collage einfließen zu lassen.

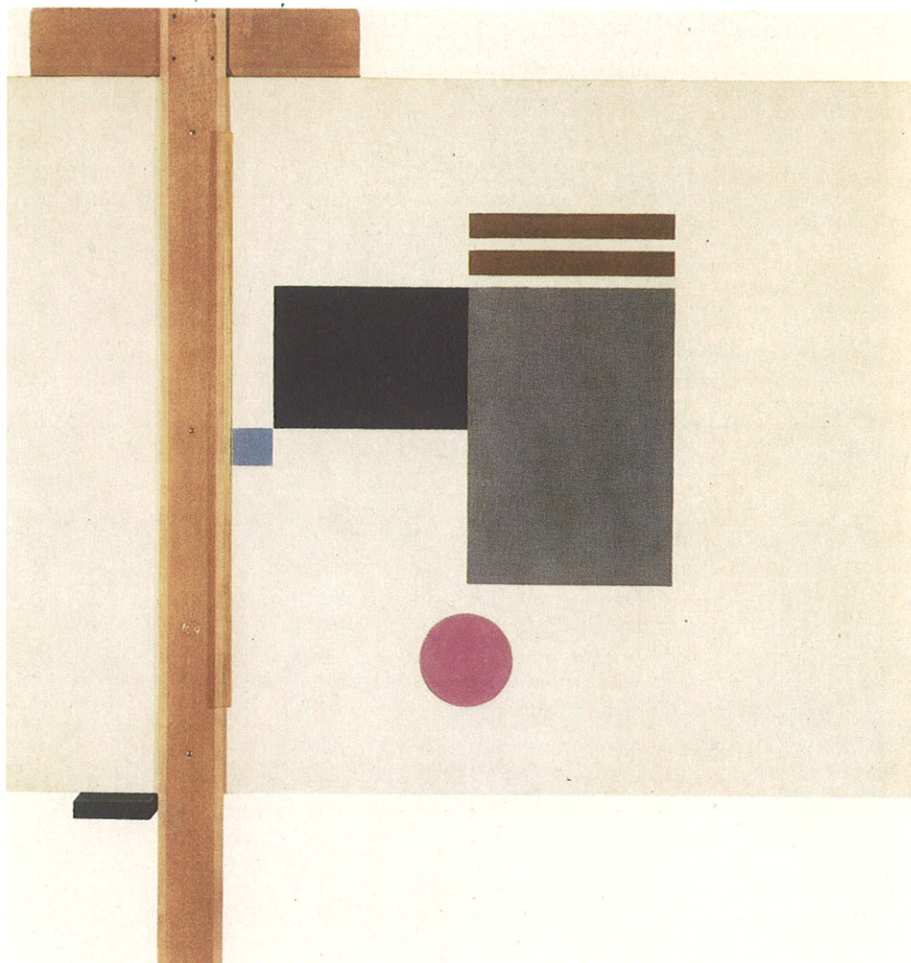
Waren es ihre Kompositionen und Reliefs, durch die Mitglieder der ‚abstrakten hannover‘ rasch internationale Beachtung fanden, so verdienten sie mit Ausnahme von Jahns, der einem festen Beruf nachging, einen bescheidenen Lebensunterhalt mit ihren Arbeiten im Bereich der sogenannten „angewandten“ Kunst.⁵⁵

Diese entwickelten sie durchweg mit großem Ernst, maßen ihnen hohen Wert bei in der Überzeugungsarbeit durch abstrakte Gestaltung. Die meisten Aufträge kamen über Freunde, Kollegen oder Förderer aus dem Kreis um die Gruppe zustande, waren größtenteils auf Hannover bezogen.

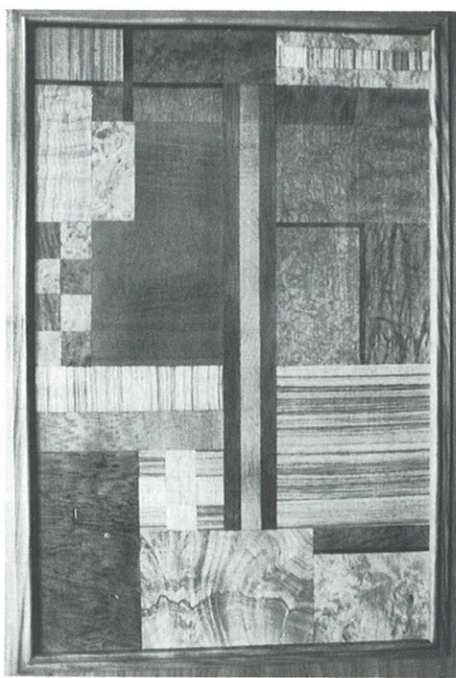
Vordemberge-Gildewart hatte jedoch auch in seiner Vaterstadt Osnabrück ab Mitte der 20er Jahre eine Vielzahl guter Aufträge für Möbel- und Innenraumgestaltungen, die stets in Zusammenarbeit mit der elterlichen Tischlerei ausgeführt wurden. Er entwarf kleinere Umbauten, komplette Möblierungen, Decken- und Wandgestaltungen unter ausschließlicher Verwendung des Materials Holz, dem er seit seiner frühen Schreiner-Ausbildung eng verbunden geblieben war. So nutzte er immer wieder Wand-, Schrank- und Tischflächen für ausgedehnte abstrakte Einlegearbeiten, für den fein abgestimmten Einsatz von unterschiedlichen Maserungen als direkte Gestaltungselemente in mehr oder weniger enger Anlehnung an seine eigene Malerei.

Schlichte Möbel aus geraden Flächen edlen Holzes entstanden, Gesamt-raumgestaltungen mit Kompositionen aus großen Farbfeldern auf Decken und Wänden sowie schlichte, elegante Einrichtungen für Geschäftsräume.

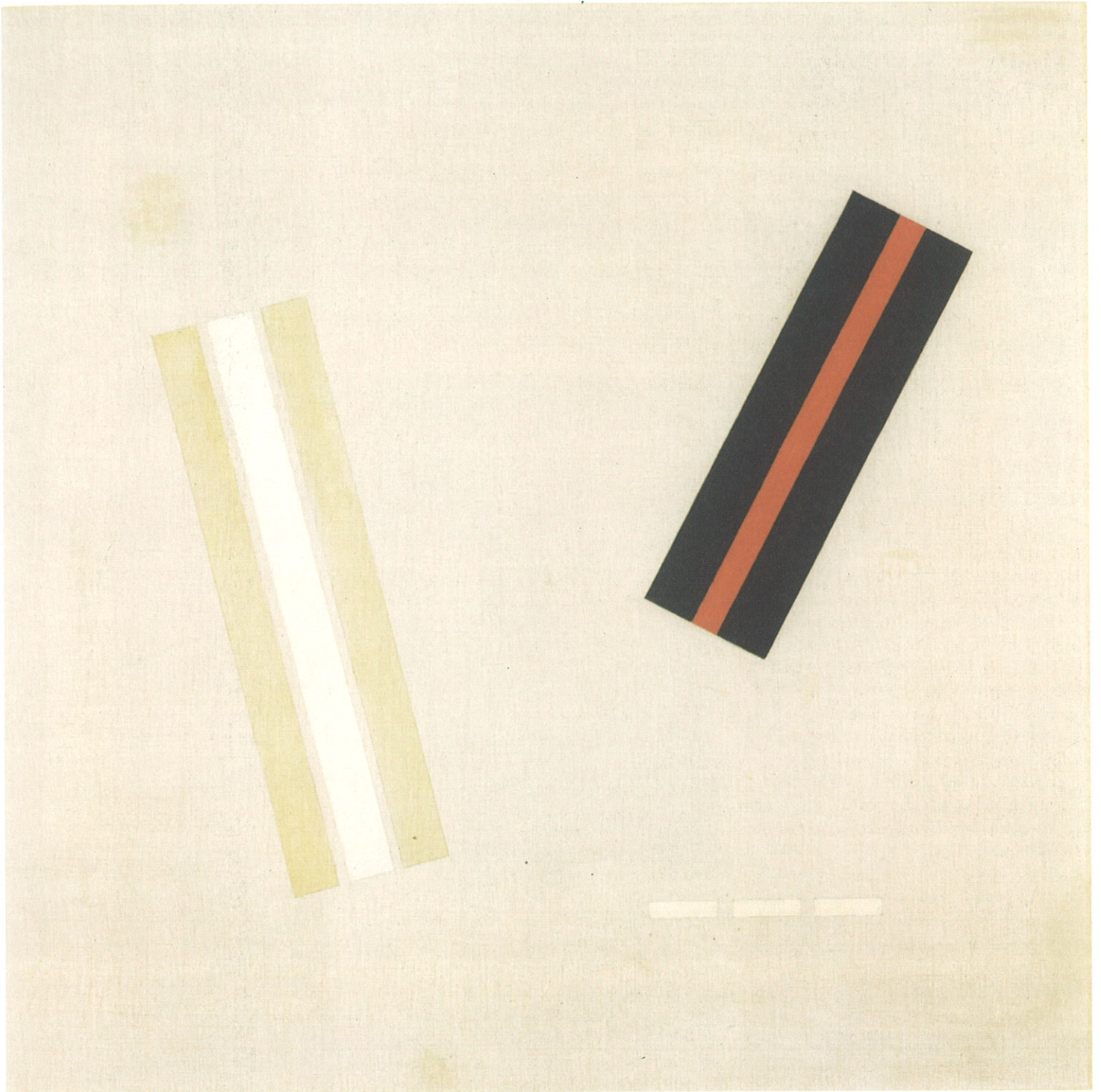
Wesentlich avantgardistischer dagegen Hans Nitzschke – in seinem deutlichen Bemühen, gemeinsam mit den



113 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Konstruktion no 8 (Mit Reisschiene), 1924



Friedrich Vordemberge-Gildewart, Wandverkleidung für das Haus Seelig, Osnabrück 1926/27

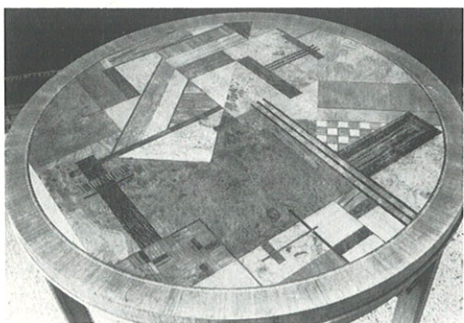


124 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Komposition no 64, 1931



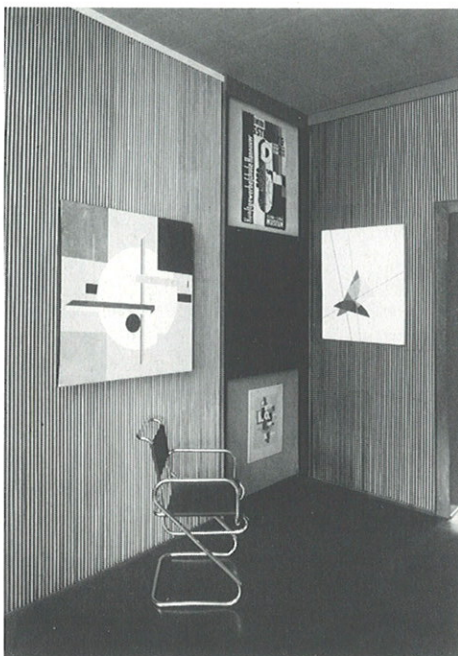
Friedrich Vordemberge-Gildewart, Innenraumgestaltung, Osnabrück 1927

Kollegen seine Tätigkeitsbereiche zu erweitern, kam er zur Beschäftigung mit dem Problem zeitgemäßer Möbel, setzte hier direkt bei den Errungenschaften der Bauhaus-Metallwerkstatt an. Er hatte nicht wie Vordemberge-Gildewart eine handwerkliche Ausbildung absolviert und orientierte sich nun an den Konstruktionsmethoden Marcel Breuers aus den Jahren 1925-28. Sie basierten auf der Idee einer Reduktion des Möbel-Volumens, der dadurch bedingten Einführung von Präzisionsstahlrohr in den Entwurf. Verarbeitet rief es optisch den Eindruck von Klarheit und Transparenz hervor, machte die Möbel leicht sowie billig in Herstellung und Verkauf.



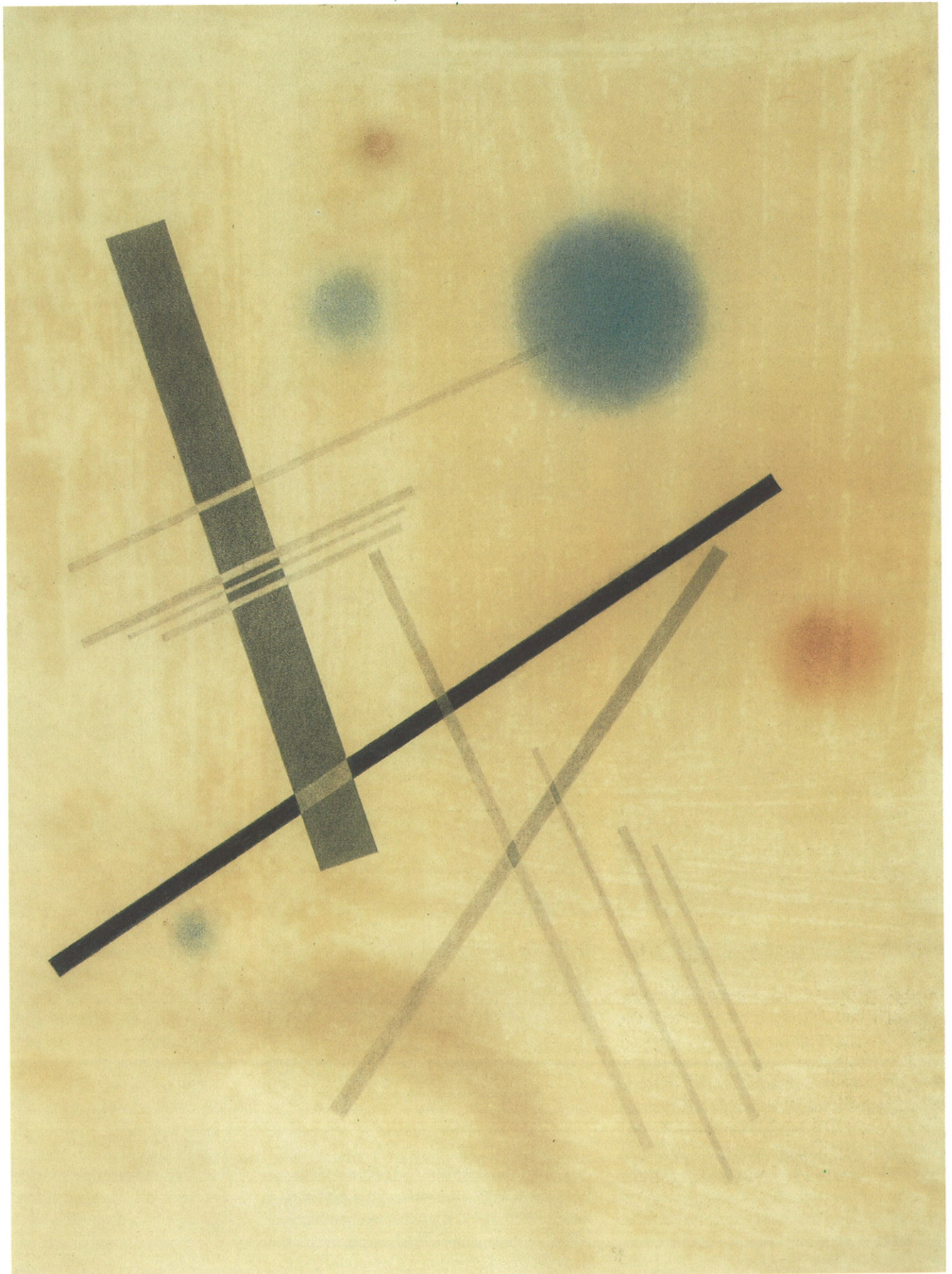
Friedrich Vordemberge-Gildewart, Tisch für Haus Seelig, 1926/27

Etwa 1928 machte Nitzschke erste eigene Entwürfe unter Verwendung von Stahlrohr – alltägliche Gebrauchsgegenstände wie Stühle und Servierwagen, die von der Firma Drabert und Söhne produziert wurden. Großen Erfolg brachte ihm sein wohl 1928/29 entworfener Armlehnstuhl, ein im Vergleich zu Mies van der Rohes Entwürfen aufwendiges Modell mit zahlreichen sanften Schwüngen und Rundungen, das durch Alexander Dorner seinen Platz im ‚Raum der Abstrakten‘ (heute ‚Abstraktes Kabinett‘) im Provinzialmuseum vor Lissitzkys



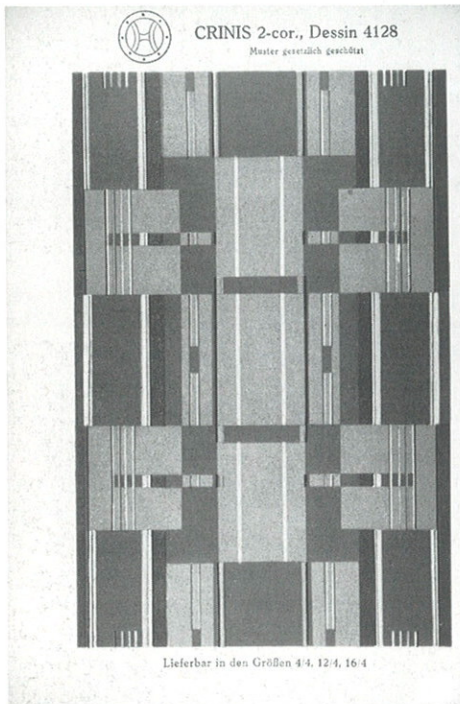
Hans Nitzschke, Stahlrohrstuhl, 1928/29, Aufnahme aus dem ‚Raum der Abstrakten‘ im Provinzialmuseum Hannover von ca. 1930

‚R. V. N. 2.‘ fand. Dorner schätzte an den Möbeln aus Stahlrohr, daß sie luftig, wie Zeichen im Raum erschienen, darüber hinaus guten Sitzkomfort boten und normiert leicht in Serie zu produzieren waren. Nitzschke entwarf in den folgenden Jahren Möbel- und Innenraumgestaltungen vornehmlich für wohlhabende Familien aus dem Kreis der Förderer der ‚abstrakten‘. Beispielsweise für den Chef der Pelikan-Werke, Fritz Beindorff jun., dessen Konferenzzimmer Nitzschke 1931 mit bequemen Stahlrohrsesseln, viel Glas, einer geradlinigen Gestaltung in Schwarz und Weiß auf elegante, transparente Weise neu gestaltete.



20 Carl Buchheister, Dreiformvariation 25 II, 1925

Im Kreis der Gruppe war das Thema der Innenraumgestaltung aktuell. So entwarf Buchheister Teppiche, die zum Teil in Serie produziert wurden, konzipierte Domela flächige Wand- oder Deckenkompositionen, die seinen Bildern nahestanden. Auftraggeber waren zumeist Freunde wie Arthur Lehning in Amsterdam oder der eigene Bedarf verlangte nach einem neuen Konzept. Stets kombinierte Domela seine Gestaltungen mit leichten Stahlrohrmöbeln oder mit frühen Entwürfen des ‚Stijl‘-Kollegen Gerrit Rietveld.



Carl Buchheister, Teppichentwurf, 1929

Gesamtkunstwerk-Überlegungen, die im Kreis der Avantgarde gepflegt wurden, aber auch die eigene Ausbildung an der TH Hannover ließen Vordemberge-Gildewart und Nitzschke auch während der Jahre der ‚abstrakten‘ an Architekturkonzepten arbeiten. Obwohl Auftraggeber fast völlig fehlten, schufen sie zumeist hochgradig ästhetische, geradlinige, aus nur wenigen Kuben und Flächen konzipierte Entwürfe, die ihre Orientierung an ‚Stijl‘-Architekten und Le Corbusier gleichermaßen verraten. Lediglich zur Mitarbeit gab es in Hannoveraner Architekturbüros, etwa bei List und Lemcke, hin und wieder Gelegenheit. Nitzschke arbeitete dort als Architekt, Vordember-



César Domela, Innenraumgestaltung für Arthur Lehning, Amsterdam 1926

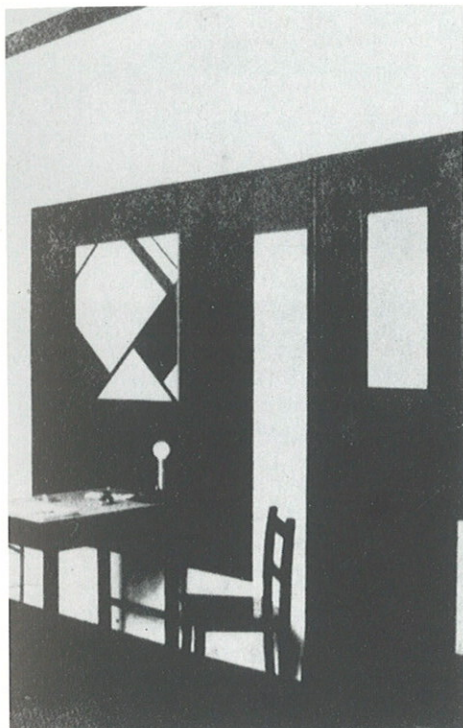


César Domela, Innenraumgestaltung für Arthur Lehning, Amsterdam 1926

ge-Gildewart führte ausgedehnte Baurelief-Aufträge aus, ging damit einer Tätigkeit nach, der er seit seiner frühen Studienzeit in Hannover verbunden geblieben war. Hin und wieder kam es zu einer Zusammenarbeit

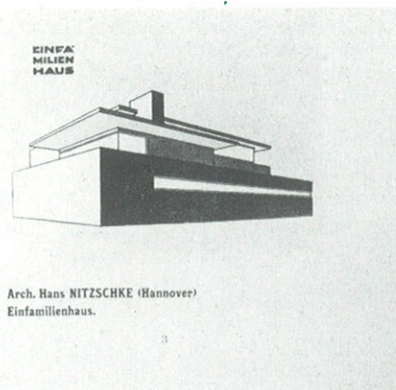
beider an einem Projekt, versuchte sich auch Nitzschke an bauplastischen Konzepten. Er blieb jedoch aufgrund mangelnder Prägnanz der Form deutlich hinter Vordemberge-Gildewart zurück, der sich im Laufe der Jahre kontinuierlich ein Vokabular abstrakter Zeichen auf der Fläche erarbeitet hatte, aus dem er spannungsreiche, dreidimensionale Kompositionen zusammensetzte.

Mit dem Thema der Gestaltung rund um den Bau befaßte sich auch Schwit-



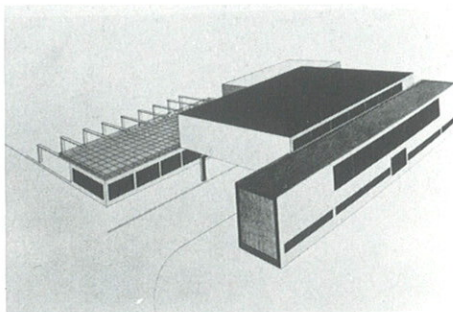
César Domela, Innenraumgestaltung für die Wohnung Kantstraße in Berlin, 1927

ters. Unter dem Einfluß des frühen ‚Stijl‘ schrieb er 1923: „... Das umfassendste Kunstwerk ist die Architektur. Sie umfaßt alle Kunstarten. ...“⁵⁷ Das Ziel war, eine bildnerische Einheit aller Künste zu erreichen, eine umfassende, abstrakte Umgebung für den Menschen. Schwitters blieb bei einer theoretischen Beschäftigung mit der Architektur, verfaßte jedoch äußerst scharfsinnige, humorvolle Kritiken und pflegte für die ‚abstrakten‘ intensiven Kontakt mit zahlreichen fortschrittlichen Architekten aus dem Bereich des funktionellen Bauens.



Arch. Hans NITZSCHKE (Hannover)
Einfamilienhaus.

Hans Nitzschke, Entwurf für ein Einfamilienhaus, 1924–26, Aufnahme aus de stijl, 7. Jg., H. 73/74, 1926, S. 3



Friedrich Vordemberge-Gildewart, Entwurf für eine Festhalle in Osnabrück, 1928

Gelungen war der Zusammenschluß mit den Künstlern der Avantgarde im In- und Ausland auch auf den Gebieten der Typografie und der Werbung. Außer Jahns entwickelten hier alle Mitglieder der Gruppe große Produktivität, was mit dadurch bedingt gewesen sein dürfte, daß die Auftragslage erheblich besser war als für andere Gestaltungsbereiche.

Seit 1924 schon arbeiteten Schwitters und Vordemberge-Gildewart kontinuierlich an typografischen Entwürfen, inspiriert erneut durch umfassende Gestalterpersönlichkeiten wie Lissitzky und van Doesburg. Buchheister, Nitzschke und Domela kamen erst etwa 1927 zu derartigen Arbeiten, traten durch zahlreiche Entwürfe hervor.

So kümmerte sich Buchheister zusammen mit Schwitters um die Gestaltung der Druckerzeugnisse für die ‚abstrakten‘. Es entstanden Mitgliedskarten, Umschläge, Briefbögen und ähnliches, während die Einladungskarten zu Veranstaltungen auch von den anderen gestaltet wurden. Domela unterhielt in

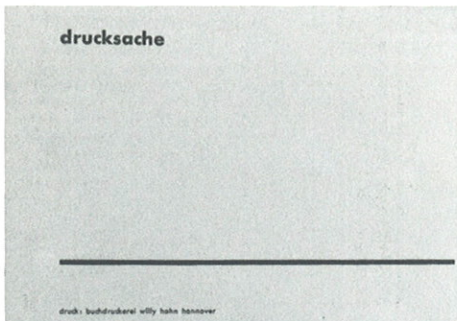


Friedrich Vordemberge-Gildewart, Baurelief, Halkettstraße Hannover, 1928

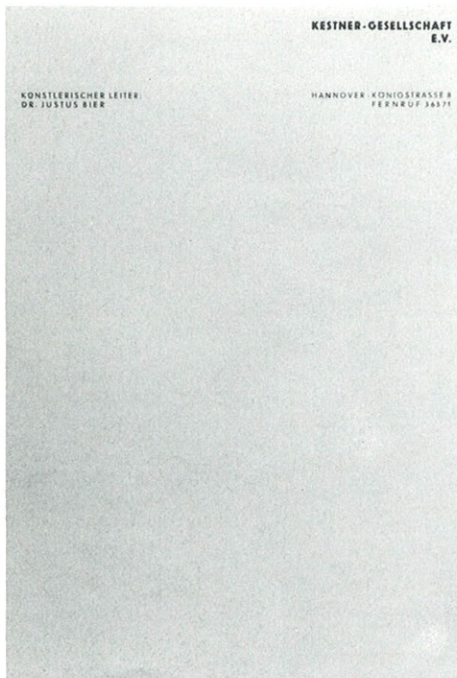


Hans Nitzschke, Baurelief, Halkettstraße Hannover, 1928

Berlin ein regelrechtes Reklame-Atelier, in dem er Entwürfe für Druckschriften, Inserate, Plakate, Bucheinbände etc. anbot, der Kreis in Hannover arbeitete hauptsächlich mit dort ansässigen Geschäftsleuten und Firmen zusammen, bei denen sie als gute ‚Gebrauchsgrafiker‘ beliebt waren. Wenngleich sie alle ihr Handwerk gut verstanden, so gab es doch in den Gestaltungsprinzipien der einzelnen Entwürfe Unterschiede.



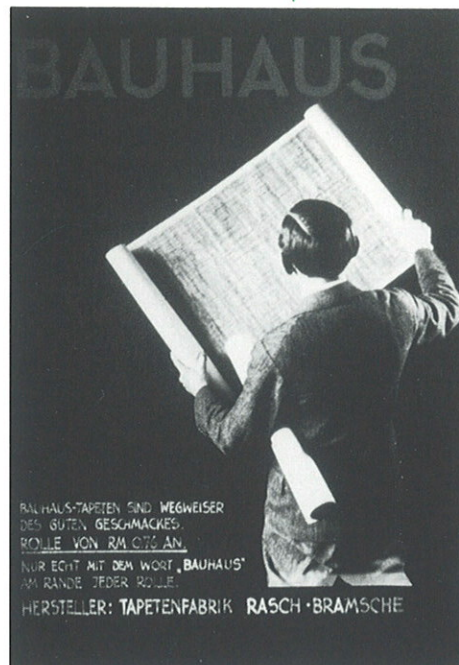
Carl Buchheister, Typografischer Entwurf für die ‚abstrakten‘, 1927



Friedrich Vordemberge-Gildewart, Typografischer Entwurf für die Kestner Gesellschaft Hannover, 1928

Schwitters brachte häufig eine Fülle von Text und Information auf eine knappe Fläche, Linienführungen, unterschiedlich große Schrifttypen und Blockbildungen wurden wenig strukturiert. Hierunter litten mitunter Übersichtlichkeit und Lesbarkeit des Textes. Die anderen ‚abstrakten‘ arbeiteten mehr als er mit asymmetrischen Anordnungen, deutlichen Blockbildungen, pointierten Betonungen einer horizontalen oder vertikalen Leserichtung.

Gemeinsam mit den Freunden vom durch Schwitters initiierten ‚Ring neue Werbegestalter‘ propagierten sie diese neue, klare Form der Typografie, die Arbeit mit geraden Schrifttypen oh-

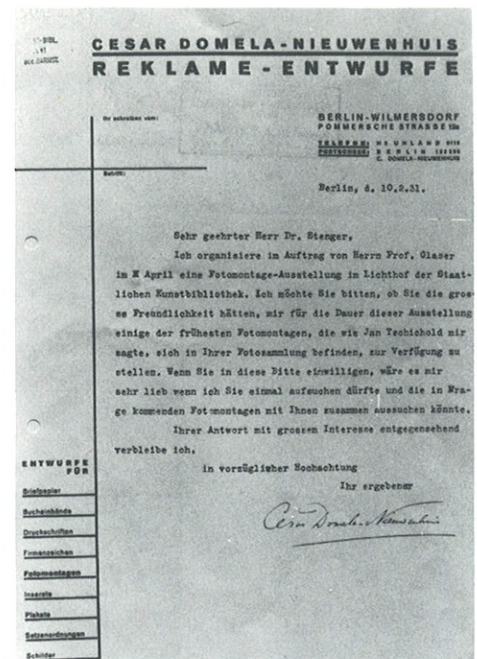


Friedrich Vordemberge-Gildewart, Werbung für die ‚Bauhaus‘-Tapeten der Firma Rasch, 1930



César Domela, Werbeentwurf für die ‚Scala‘, 1929

ne Füßchen und Schnörkel, geometrischen, rhythmisierten Aufteilungen und der Integration reiner Farbe. Mit Moholy-Nagy war man einig, der 1923 geschrieben hatte: „Die Typografie ist ein Instrument der Mitteilung, sie muß eine klare Mitteilung in der eindringlichsten Form sein.“⁵⁸ In diesem Sinne



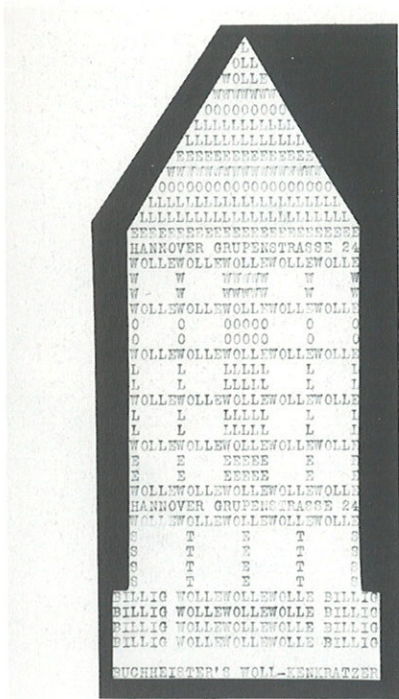
César Domela, Typografischer Entwurf, 1927–30



Friedrich Vordemberge-Gildewart, Gestaltung für die ‚Peligom‘-Tube der Firma Pelikan, 1928

fertigten die einzelnen Mitglieder der Gruppe eine Fülle von Erzeugnissen – Briefbögen, Umschläge, Kataloge, Plakate, Einladungskarten, Bucheinbände, Broschüren –, kam man oft zu vergleichbaren Lösungen, die die starke inhaltliche Übereinstimmung andeuten.

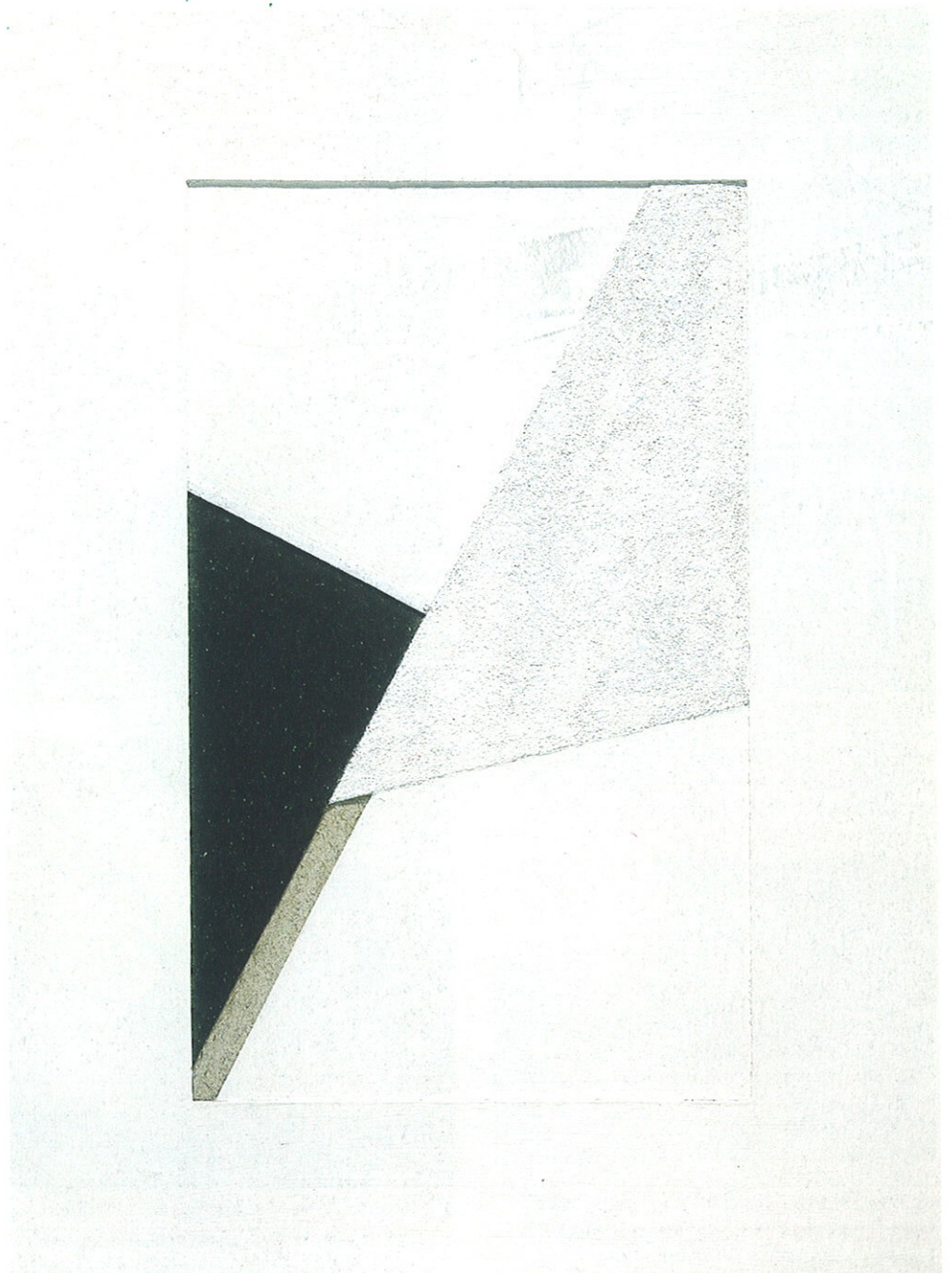
Besonders begehrt waren Aufträge wie derjenige, den Schwitters 1929 von der Stadt Hannover mit der Maßgabe erhielt, sämtliche Drucksachen der Stadt neu zu gestalten. Alle städtischen Stellen arbeiteten schließlich mit Formularen, die ein modernes, klares Erscheinungsbild trugen, der fortschrittlichen Linie von Städten wie Karlsruhe und Frankfurt gleichkamen. Im ‚Raum der Abstrakten‘ zeigte Dorner diese Art von Arbeiten als Beispiele für eine vorbildliche, elementare Typografie, die praktischen wie ästhetischen Anforderungen gleichermaßen genügt.



Kurt Schwitters, Werbung für Handarbeitshaus Buchheister, 1926

Auch auf dem Gebiet der Werbung herrschte Einhelligkeit in der Sicht auf deren notwendige Grundlagen. Gute Reklame habe sachlich, knapp, klar, billig, modern und schlagkräftig in der Form zu sein, eine gute Gestaltung. Sie fiel im Kreis der ‚abstrakten‘ unterschiedlich aus. Während Buchheister und Nitzschke fast ausschließlich typografische Anordnungen einsetzten, gingen Schwitters und Vordemberge-Gildewart zunehmend dazu über, Fotos oder Fragmente von solchen in das Konzept mit einzubeziehen. Domela machte ein Foto oder eine großflächige Fotomontage gar zur Basis einer Gestaltung, ordnete ihr eine ungegenständliche Komposition reiner Formen und Farben zu. So wurden die Fotoelemente zum aktiven Teil, gleichberechtigt und zu einer Einheit verschmolzen mit Form, Farben und Schrift, ein ansprechender Bereich mit besonderem Informationswert, der zudem schnelle Erfassbarkeit versprach.

In der Rückschau auf die künstlerischen Arbeiten der ‚abstrakten hannover‘ bleibt beeindruckend, wie scheinbar mühelos man mit Übereinstimmung



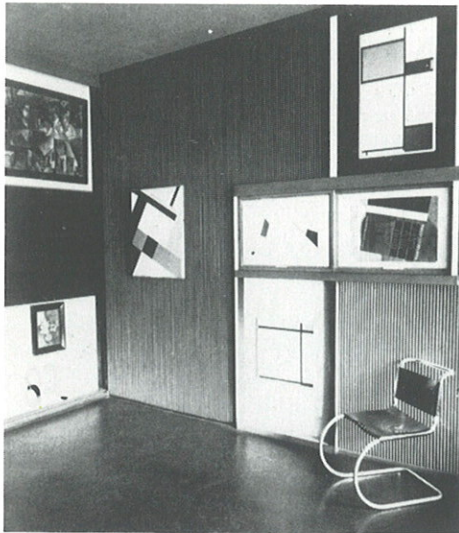
17 Carl Buchheister, Diagonalkomposition 533 r (Dorner Bild), Modell, 1933

gen der Konzepte wie mit stärksten Unterschieden umzugehen mußte. An keiner Stelle findet sich der Versuch, alle unter ein gemeinsames Dogma zu zwingen – man konnte in diesem Kreis durchaus anders denken und anders arbeiten. In derartiger Freiheit fand jedes einzelne der Mitglieder zu einer beachtlichen Steigerung in der Qualität seiner Arbeiten, gelangen häufig eine später nie mehr erreichte Harmonie, Klarheit und formale Spannung.

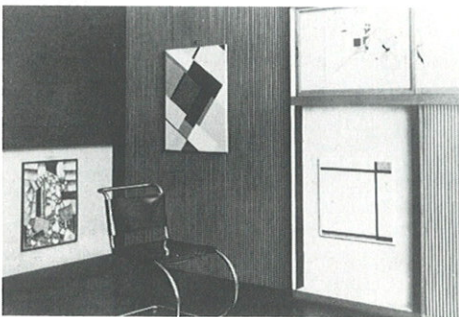
Unter dem Dach der allen gemeinsamen Vorstellung, für eine bessere, abstrakte Weltgestaltung zu kämpfen, konnte jeder auch für sich bleiben, sei es wie Buchheister, der den Versuch unternahm, Kompositionen und Reliefs zu vervielfältigen, oder wie Jahns, der den Trubel des Kunstbetriebs scheute, lieber zurückgezogen arbeitete.

Trotz allem brachte die Zusammengehörigkeit interessante Beeinflussungen

der Konzepte, profitierte man sogar unter ausgeprägten Antipoden wie Vordemberge-Gildewart und Jahns von der fruchtbaren Auseinandersetzung.

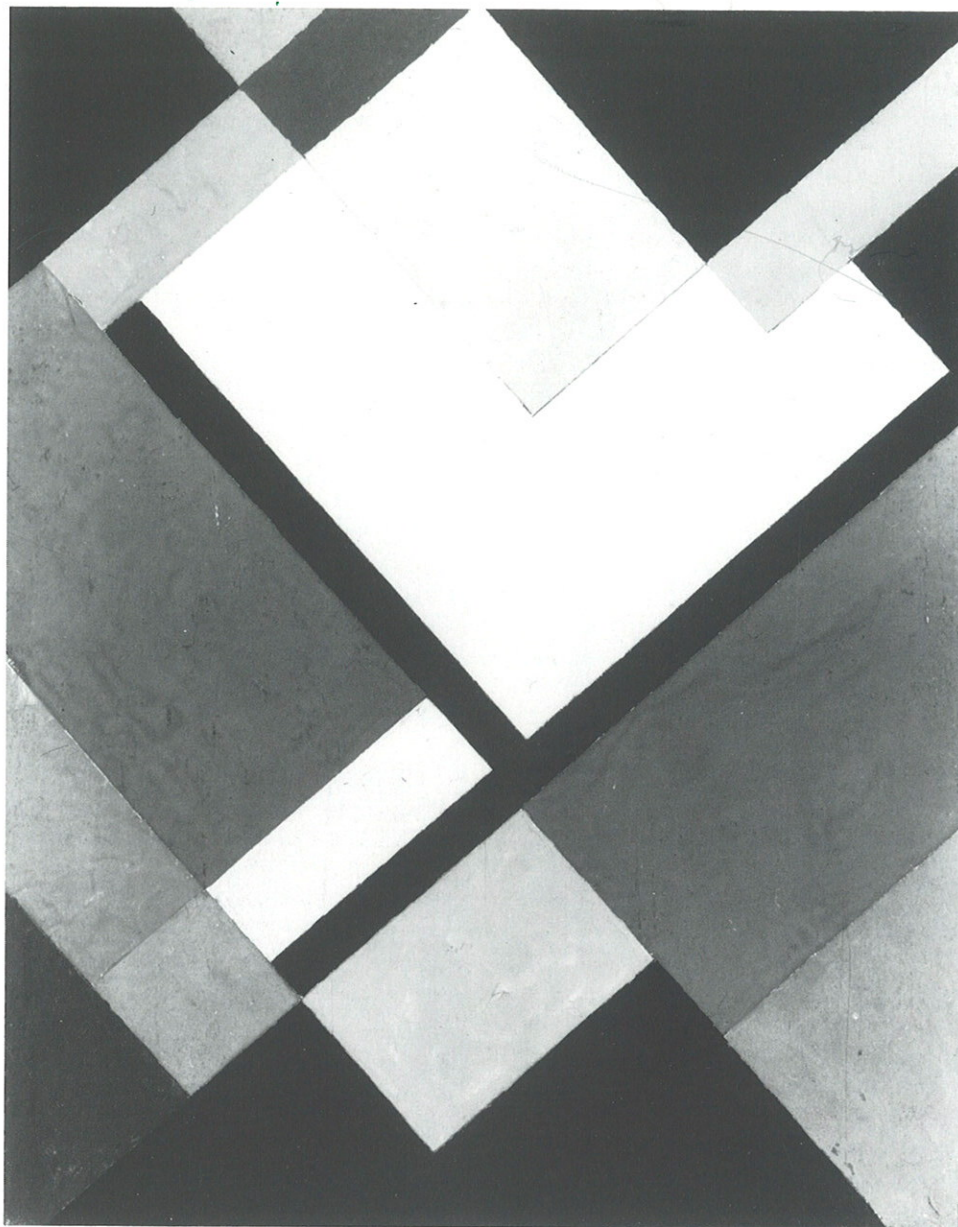


Friedrich Vordemberge-Gildewart, Composition no 27, 1927; Carl Buchheister, Diagonalkomposition 332 r, 1932, und Diagonalkomposition 133 a, 1933, Aufnahme aus dem ‚Raum der Abstrakten‘ im Provinzialmuseum Hannover



Friedrich Vordemberge-Gildewart, Composition no 21, Aufnahme aus dem ‚Raum der Abstrakten‘ im Provinzialmuseum Hannover vom Originalzustand

Gemeinsam hatte man Erfolg – die Veranstaltungsabende der Gruppe waren begehrt, die meisten der Mitglieder erhielten gute Aufträge und interessante Ausstellungsbeteiligungen. Alexander Dorner integrierte ihre Arbeiten nach und nach in das Konzept seines Hauses, präsentierte sie zum Teil gar im ‚Raum der Abstrakten‘ von Lissitzky. Es blieb jedoch ein beschränkter Kreis von Gleichgesinnten, Kollegen und Förderern im In- und Ausland, in dem die ‚abstrakten‘ als eine neue Generation konstruktiver Künstler anerkannt und unterstützt



36 Rudolf Jahns, Komposition R 11, 1928

wurden. Über die ablehnende Situation in Hannover stellte sich zunehmende Resignation ein, und die Gefahr, die von den erstarkenden Nationalsozialisten ausging, vergrößerte sich – zwei der wichtigsten Gründe dafür, daß es etwa 1932 zur schleichenden Auflösung der Gruppe kam.

Wenngleich sie offiziell erst mit Datum vom 31. März 1935 erlosch, nachdem die Zentrale in Berlin liquidiert war, wurde die Situation zuvor doch zunehmend bedrohlich und folgenschwer. Schwitters hielt sich häufig in Norwe-

gen auf, man traf sich kaum noch, sprach und schrieb nicht mehr, was man dachte. Die Arbeits- und Ausstellungsmöglichkeiten – auch im angewandten Bereich – nahmen drastisch ab, und selbst die früheren Förderer konnten kaum noch helfen. Die Gruppe begann zu zerbrechen.

Domela, Schwitters und Vordemberge-Gildewart sahen den Zeitpunkt gekommen, in die Emigration zu gehen, um dort den Versuch zu unternehmen, ihre Arbeit fortzuführen. Nitzschke, Jahns und Buchheister blieben in

Deutschland, wurden mit Malverbot oder sonstigen Einschränkungen belegt.

Was blieb, war ein intensives, gemeinsames Stück künstlerischen Weges, die große Utopie von einer durch abstrakte Kunst verbesserten menschlichen Welt und Gesellschaft. Sie stärkte die Toleranz und erhielt die gute Freundschaft – auch über die Jahre der ‚abstrakten hannover‘ hinweg.

- ¹ Einladung zur Gründungsversammlung einer Ortsgruppe Hannover der ‚Internationalen Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten e.V.‘; Nachlaß R. Jahns/B.+C. H. Roselieb/Detmold, Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart/Rapperswil, Elisabeth Buchheister/Hannover
- ² Vgl. zu diesem Themenbereich Valstar, Arta, die abstrakten hannover, Phil. Diss., Bonn 1986
- ³ Protokoll der Generalversammlung v. 27. 10. 1919; Amtsgericht Charlottenburg
- ⁴ Vgl. hierzu Passuth, Krisztina, Der Sturm. Zentrum der internationalen Avantgarde, in: Kat. Paris-Berlin 1900–1933, Paris 1978, S. 100. Sie verweist hier zu Recht auf seine mangelnde Unterscheidung zwischen Expressionismus und Futurismus, gegen die Marinetti sich schließlich in L’expressionisme allemand, Paris, Obligues, Nr. 67, S. 194 wehrte.
- ⁵ El Lissitzky, in: Der Gegenstand, H.3, 1922
- ⁶ Karte von Raoul Hausmann an Theo van Doesburg, 1921. Dienst Verspreide Rijkskollekties/Den Haag (Schenking van Moorsel)
- ⁷ Nell Walden, Herwarth Walden. Ein Lebensbild, Berlin/Mainz 1963, S. 78
- ⁸ Angaben nach dem Führer durch die Ausstellung der ‚Abstrakten‘, Große Berliner Kunstausstellung 1926; Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart/Rapperswil
- ⁹ Protokoll der außerordentlichen Generalversammlung der ‚Internationalen Vereinigung‘ v. 17. 1. 1926; Amtsgericht Charlottenburg
- ¹⁰ Rundschreiben Wauers an die Kollegen der ‚Abstrakten‘ v. 17. 9. 1926; E. Buchheister/Hannover
- ¹¹ Vgl. hierzu William Wauer, Das Wissen um Expressionismus, in: Führer durch die Ausstellung der ‚Abstrakten‘, Große Berliner Kunstausstellung 1926, S. 5–28; Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart/Rapperswil
- ¹² Einladung zur Generalversammlung der ‚Abstrakten‘ v. 21. 1. 1927 für den 29. 1. 1927; E. Buchheister/Hannover
- ¹³ Angaben nach Willy Rotzler, Friedrich Vordemberge-Gildewart, St. Gallen 1979, S. 21
- ¹⁴ Angaben nach ders., op.cit., S. 21/22
- ¹⁵ Elisabeth Buchheister gegenüber der Autorin in Gesprächen des Jahres 1983
- ¹⁶ Ein Foto zeigt Schwitters, Theo und Nelly van Doesburg sowie Käte Steinitz und Vordemberge-Gildewart mit Nitzschke in dessen Atelier; Dienst Verspreide Rijkskollekties/Den Haag und Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart/Rapperswil
- ¹⁷ Exposition L’Art d’Aujourd’hui, Paris, 18e rue de la ville L’Eveque, 1.–21. 12. 1925; organisiert von dem Polen Poznanski, einem Schüler von Gleizes. Alle Angaben nach dem Katalog zur Ausstellung; Sammlung Domela/Paris.
- ¹⁸ Alle Angaben nach dem Katalog International Exhibition of Modern Art (Arranged by the Société Anonyme), Brooklyn Museum/New York Nov. Dez. 1926 und Anderson Galleries/New York 1927; Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart/Rapperswil und Sammlung Domela/Paris.
- ¹⁹ Vgl. hierzu Kat. Die Zwanziger Jahre in Hannover, Kunstverein Hannover 1962
- ²⁰ Carl Buchheister in einem Brief an René Wicher v. 23. 1. 1962; Nachlaß Carl Buchheister/Archiv für Bildende Kunst/Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
- ²¹ Alle Angaben zum MERZ-Abend und Integration von Jahns in die neue Gruppe Nachlaß R. Jahns/Detmold
- ²² Zit. nach Kat. bauhaus, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1974, S. 26
- ²³ Rudolf Jahns in einem Gespräch mit der Autorin, das am 2. 2. 1982 – im Jahr vor seinem Tod – in Detmold geführt wurde.
- ²⁴ Bericht über die Wirksamkeit und die Verwaltung des Kunstvereins Hannover e.V. 1. 10. 1925–1. 10. 1926; Kunstverein Hannover
- ²⁵ Vgl. hierzu Valstar, Arta, op.cit., S. 250 ff.
- ²⁶ Erinnerungen César Domelas an seinen Beitritt zu den ‚abstrakten‘, festgehalten in einem Gespräch vom Oktober 1983 in Paris
- ²⁷ Am 23. 8. 1927 schrieb Buchheister an Wauer, er möge bitte bestätigen, „dass der maler domela als mitglied unserer gruppe in die ‚internationale vereinigung‘ aufgenommen worden ist“. Am 1. 6. 1927 wurde Domela bereits als ‚auswärtiges mitglied‘ im Mitgliederverzeichnis der ‚abstrakten‘ geführt. Angaben Archiv E. Buchheister/Hannover. Im Protokoll der Mitgliederversammlung der ‚Abstrakten‘ in Berlin v. 12. 2. 28 ist er ohne weiteren Kommentar als Mitglied verzeichnet; Amtsgericht Charlottenburg
- ²⁸ Front gegen Fronta. Nachwort zum Vorwort der Fronta, in: Der Sturm, 18. Jg., Berlin 1927/28, S. 64
- ²⁹ Front. Internationaler Almanach der Aktivität der Gegenwart, verfaßt von der Redaktion der Front/Brno XV/Tschechoslowakei, in: Der Sturm, 18. Jg., Berlin 1927/28, S. 66. Alle Angaben verdankt die Autorin der großen Unterstützung und Forschung von Dr. Igor Zhor/Brünn
- ³⁰ Carl Buchheister in einem Brief an den Kritiker Dr. Deri v. 27. 6. 1929; Nachlaß Buchheister/Archiv für Bildende Kunst/Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
- ³¹ Schwitters, Kurt, Ich und meine Ziele, in: Merz 21. Erstes Veilchenheft, Hannover 1931, S. 117; Original Stadtbibliothek Hannover/Kurt-Schwitters-Archiv
- ³² Manifest Proletkunst, in: Merz, H. 2, April 1923, S. 24/25; Original Stadtbibliothek Hannover/Kurt-Schwitters-Archiv

- ³³ Vgl. hierzu Jaffé, H.L.C., César Domela, Paris 1980, S. 154
- ³⁴ Schmalenbach, Werner, Schwitters. Kunst und Politik, in: Kat. Kurt Schwitters, Galerie Gmurzynska, Köln 1978, S. 31
- ³⁵ Vorwort zum Text von Rudolf Jahns ‚Zu fünf Zeichnungen aus dem Jahre 1928‘, in: Kat. Rudolf Jahns Retrospektive 1919–80, Hannover/Ludwigshafen/Bottrop 1981/82, S. 75
- ³⁶ ebenda, S. 75–77
- ³⁷ Carl Buchheister, Text zur Ausstellung in den Wandelräumen des Deutschen Theaters vom März 1932; Manuskript Elisabeth Buchheister/Hannover
- ³⁸ Vgl. bezüglich Kandinsky und seiner Schrift ‚Über das Geistige in der Kunst‘, Dieter Honisch in: Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Teil I, Berlin 1977, S. I/4-I/5.
- ³⁹ Vgl. hierzu Wulf Herzogenrath in: Kat. Carl Buchheister, Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen, 1975, S. 31 ff.; ebenso Edward Lucie-Smith, Kunstrichtungen seit 1945, Wien/München/Zürich 1969, S. 94 ff.
- ⁴⁰ Friedrich Vordemberge-Gildewart, Raum-Zeit-Fläche, 1923–26, zit. nach Dietrich Helms, Friedrich Vordemberge-Gildewart. Schriften und Vorträge, St. Gallen 1975, S. 15
- ⁴¹ ders., Der Gegenstand, 1933, in: Helms, Dietrich, op.cit., S. 24; veröffentlicht ebenfalls in: abstraction création, Nr. 2, Paris 1933
- ⁴² Theo van Doesburg, Malerei und Plastik, in: de stijl, 7. Jg., Nr. 75/76, S. 35 ff.
- ⁴³ Beide Fotos Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart/Rapperswil
- ⁴⁴ Aufgrund der alten Fotos läßt sich nichts Näheres über die Komposition sagen, auch ihr Titel läßt sich nicht exakt ermitteln. Im Katalog sind Arbeiten genannt – ‚K 1013‘, ‚K 1030‘, ‚K 1034‘. Es bleibt unklar, welcher der Titel zur abgebildeten Arbeit gehört.
- ⁴⁵ Unbetitelt Kompositionen von 1922, abgebildet in: de stijl, 5. Jg., H. 12, 1922
- ⁴⁶ Vgl. hierzu Valstar, Arta, op.cit., S. 278 ff.
- ⁴⁷ Angaben und Foto Walter Buhre, Archiv der Pelikan-Werke/Hannover. Fritz Beindorff jun. soll mehrere Bilder Nitzschkes besessen haben.
- ⁴⁸ Mit Dank an William Metzger/New York, Hans Buchholz/Hannover und Irmgard Stadt/Hannover
- ⁴⁹ Bei Alain Clairet, César Domela, Paris 1978, S. 82 ‚Relief néo-plastique‘ betitelt; die Arbeit existiert nicht mehr
- ⁵⁰ Brief Carl Buchheisters an seine spätere Frau Elisabeth v. 25. 1. 1928 und 30. 9. 1932; E. Buchheister/Hannover
- ⁵¹ zit. nach Ernst Kallai, Der Plastiker Gabo, in: i 10, Jg. 1, 1927, S. 245 ff.
- ⁵² Dietmar Elger, Der MERZbau, in: Kat. Kurt Schwitters 1887–1948, Sprengel Museum Hannover, S. 248
- ⁵³ Kurt Schwitters, in: Der Sturm, 17. Jg., 1926/27, S. 106/107
- ⁵⁴ ders., in: Merz. 20, 4. 3. 1927, S. 100
- ⁵⁵ Für eine ausführliche Darlegung dieses Themenkomplexes vgl. Arta Valstar, op.cit., S. 67 ff.
- ⁵⁶ Der Stuhl behielt seinen Platz, als 1968 der Raum unter der Bezeichnung ‚Abstraktes Kabinett‘ rekonstruiert wurde
- ⁵⁷ Schwitters, Kurt, MERZ, Nr. 1, Januar 1923, S. 11
- ⁵⁸ Moholy-Nagy, Laszlo, Die neue Typographie, München 1923, zit. nach Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, S. I/174

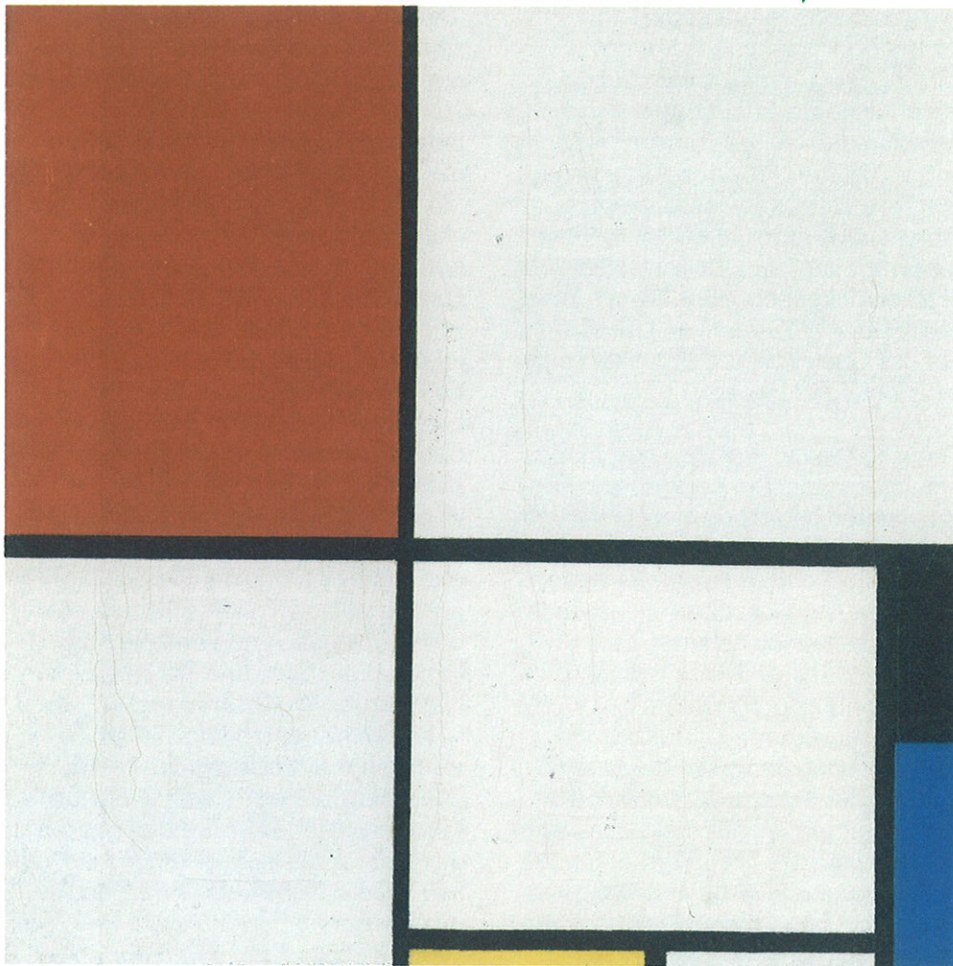
In Betrachtungen über Kunst und Künstler der ‚abstrakten hannover‘ wird zu Recht immer wieder auf die nachhaltige Beeinflussung durch die Arbeiten der ‚Stijl‘-Gruppe in Holland, vorrangig ihres Propagandisten Theo van Doesburg, verwiesen. Sie zu erläutern, muß man um einige Jahre vor die Gründung der ‚abstrakten‘ im Jahr 1927 zurückgehen, denn bereits Ende September 1922 kam van Doesburg auf Betreiben von Kurt Schwitters erstmals nach Hannover.

Beide hatten nur wenige Tage zuvor am ‚Internationalen Kongreß der Konstruktivisten und Dadaisten‘ in Weimar teilgenommen, um mit Vertretern der unterschiedlichsten Flügel der Avantgarde die Möglichkeit zu intensivem Austausch wahrzunehmen. Kurt Schwitters, Tristan Tzara, Hans Arp und Hannah Höch standen hier für die ‚Dada‘-Bewegung; El Lissitzky und Laszlo Moholy-Nagy für die Ausprägungen des Konstruktivismus; Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren vertraten ‚De Stijl‘; Werner Graeff, Peter Röhl und Max Burchartz die Reihe der ‚Bauhaus‘-Schüler, die an den parallel zum Bauhaus abgehaltenen ‚Stijl‘-Kursen van Doesburgs teilgenommen hatten; Hans Richter schließlich trat durch seine Experimente mit abstraktem Film hervor. Für alle Beteiligten war Deutschland der Hauptanziehungspunkt der damaligen Zeit, hier allem voran Berlin und das ‚Bauhaus‘ in Weimar als lebendige Zentren des internationalen Kunstlebens. Doch daneben begann Hannover zunehmend an Bedeutung zu gewinnen. Hier arbeitete Schwitters an seiner ‚Merz‘-Kunst, öffneten sich die Galerie von Garvens und die Kestner-Gesellschaft, bald auch das Provinzialmuseum für die abstrakte Kunst.

Rastloser Verbindungsmann zu dem Kreis, der sich in Weimar versammelte, war Schwitters – wie van Doesburg beständig bemüht, die aktuellen Tendenzen der modernen Kunst bekannt zu machen. Durch den großen Elan, mit dem sie für ‚Merz‘ bzw. für ‚De Stijl‘ kämpften, kamen sie sich näher, entwickelte sich eine Freundschaft.

‚De Stijl‘ stand damals für einen Zusammenschluß von Malern, Bildhauern, Architekten und Dichtern, der sich 1917 um Piet Mondrian und Theo van Doesburg formiert hatte. In der gemeinsam herausgegebenen Zeitschrift ‚de stijl‘ hieß es einleitend: „... Der wirklich moderne – d. h. bewußte – Künstler hat eine doppelte Aufgabe. Erstens: das rein gestaltete Kunstwerk zu erzeugen; zweitens: das Publikum für die Schönheit der reinen bildenden Kunst empfänglich zu machen.“¹ Als Gestaltungsprinzipien postulierten sie die Einhaltung der vollkommenen Abstraktion, d. h. den Bruch mit jeder Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit, die strikte Beschränkung auf die elementaren Mittel der Gestaltung: gerade Linien im rechtwinkligen Prinzip aus Horizontale und Vertikale, Grundfarben Blau, Gelb und Rot sowie Nichtfarben Weiß, Grau und Schwarz. Mit diesem streng disziplinierten System von Ausdrucksmitteln – dem ‚Neo-Plastizismus‘ – wollten die ‚Stijl‘-Künstler ein für allemal Zufälligkeiten des Individualismus, Inhalt und Unklarheit aus der Kunst verbannen, exakte, ausgewogene Beziehungen, eine reine Harmonie aus Form und Farbe schaffen. Während Mondrian im Hinblick auf dieses Ziel beharrlich an der theoretischen wie praktischen Weiterentwicklung seines Bildschemas aus Linien, Flächen und Farben arbeitete, war van Doesburg vor allem bemüht, die Bereiche der angewandten Kunst stärker zu integrieren und die Internationalisierung des ‚Stijl‘ durch verstärkte Kontakte zur Avantgarde außerhalb Hollands voranzutreiben.

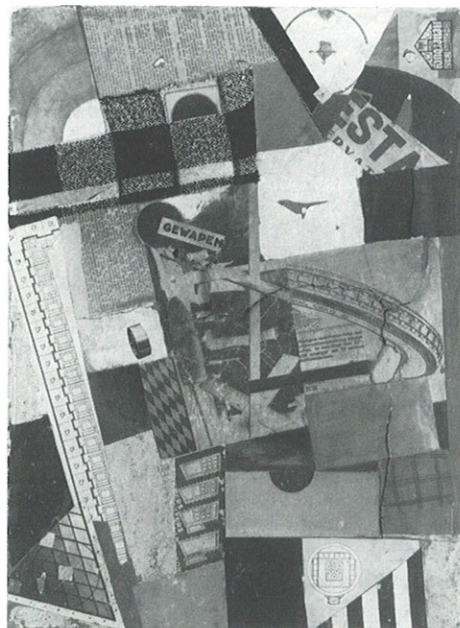
1920 ergab sich speziell bei van Doesburg eine Phase enger Verbindung zum Dadaismus, dessen Wert für die plastischen, bildenden Künste er zwar verneinte, dessen Wille zu einer totalen Säuberung der Künste er jedoch als verbindendes Element zum ‚Stijl‘ ansah. So stand sogar die April-Ausgabe der Zeitschrift ‚de stijl‘ 1920 deutlich unter dem Einfluß ‚Dadas‘, veröffentlichte van Doesburg selbst unter dem Pseudonym I. K. Bonset literarische Experimente und Collagen.



215 Piet Mondrian, Komposition mit Rot, Gelb und Blau, 1928

Vor diesem Hintergrund dürfte auch die 1922 zwischen Schwitters und van Doesburg entwickelte freundschaftliche Zusammenarbeit zu sehen sein, die beiden aus scheinbar verfahrenen Situationen half. Schwitters glaubte noch 1922 an die Kraft Dadas, als insgesamt von der Bewegung kaum noch etwas zu spüren war, van Doesburg hatte die Enttäuschung zu verarbeiten, daß er trotz seiner intensiven ‚Stijl‘-Kurse in Weimar nicht als Lehrer an das dortige ‚Bauhaus‘ gerufen worden war. So starteten beide zusammen mit Nelly van Doesburg und Vilmos Huszar, seit Beginn ‚Stijl‘-Mitglied, den sogenannten ‚Dada-Feldzug‘ durch Holland² – den groß angelegten Versuch, der ‚Dada‘-Bewegung noch einmal Aufschwung zu geben.

Am Ende der intensiven, gemeinsamen Monate stand jedoch für beide eher



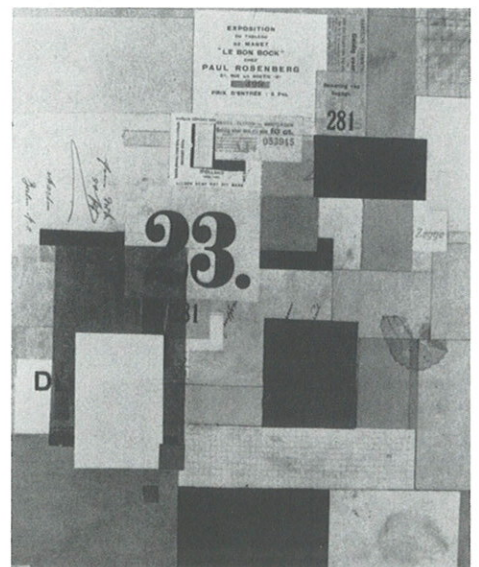
Theo van Doesburg, La matière denaturalisée, ca. 1921, Collage, Rijksdienst Beeldende Kunst Den Haag



Plakat zur Dada-Matinee in Den Haag am 28. Januar 1923, Drucksache, Rijksdienst Beeldende Kunst Den Haag

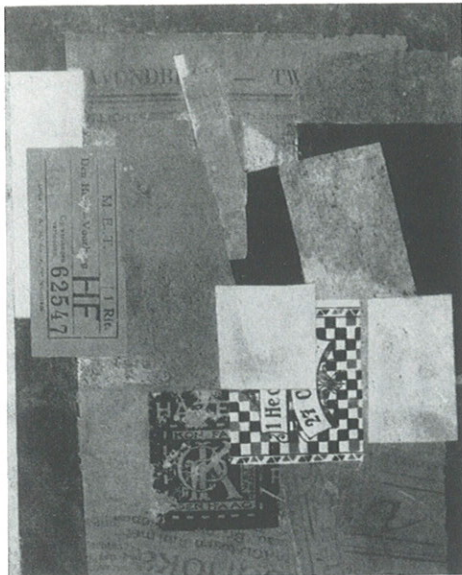


Helma und Kurt Schwitters, Nelly und Theo van Doesburg im Haus von Lena Milius in Den Haag, Januar 1923

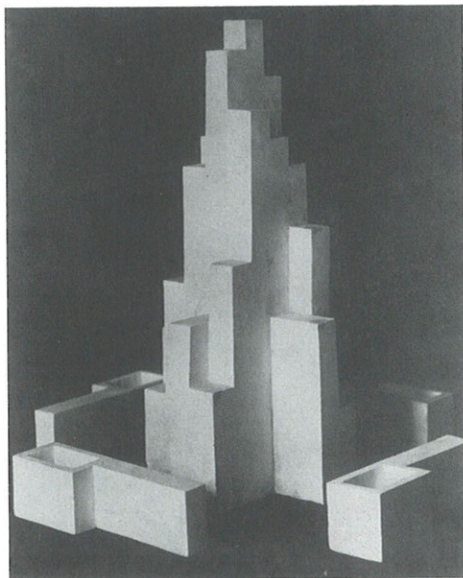


Kurt Schwitters, Mz 601, 1923, Collage

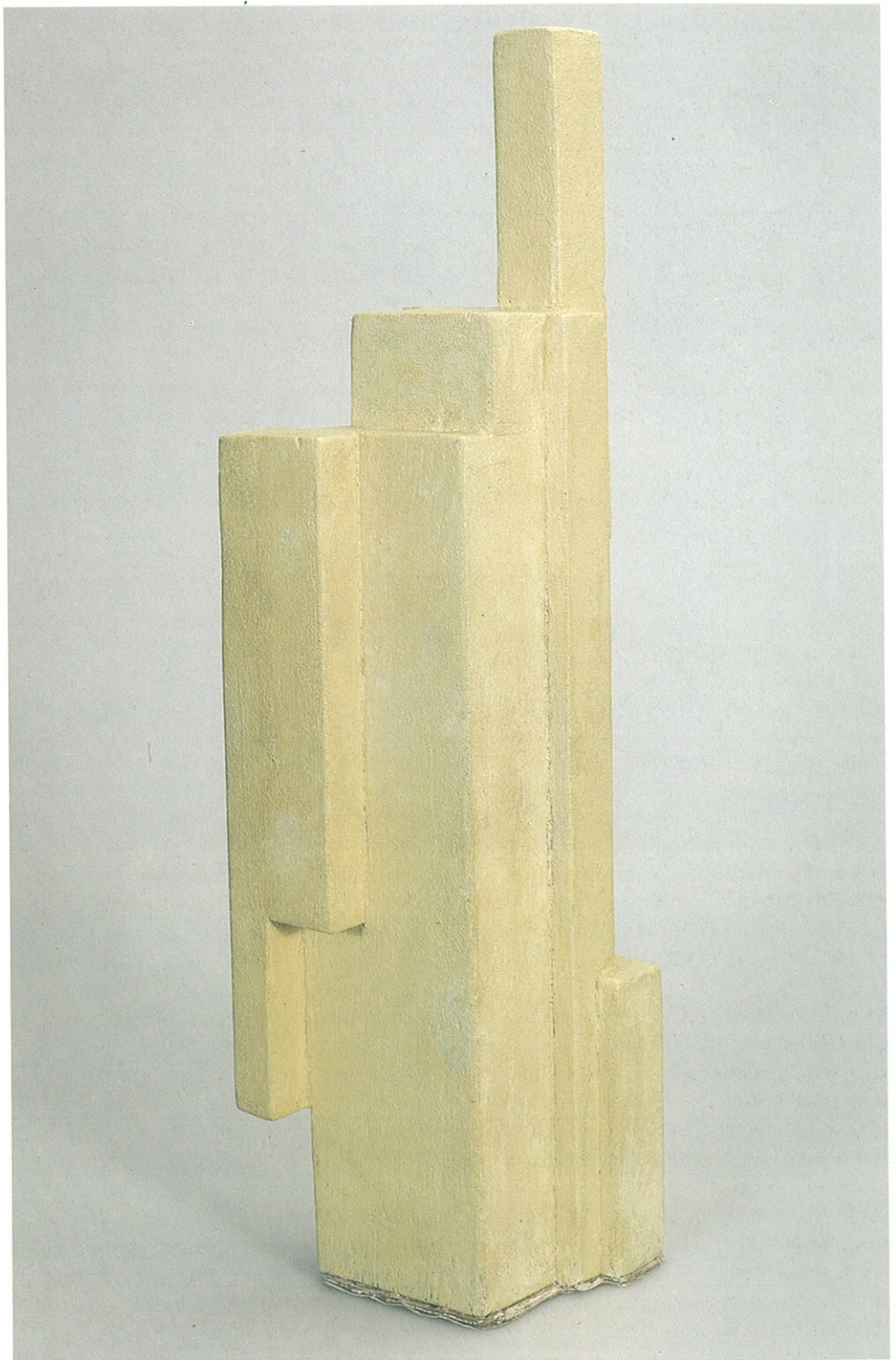
der Aufbruch zu neuen Aktivitäten als ein Festhalten an ‚Dada‘. Van Doesburg wandte sich wieder den Aufgaben im ‚Stijl‘ zu, organisierte mit Cornelis van Eesteren und Gerrit Thomas Rietveld für die Pariser ‚Galerie de l'Effort Moderne‘ eine Ausstellung mit ‚Stijl‘-Architektur, die ein großer Erfolg



Kurt Schwitters, Mz 600. Leiden, 1923, Collage, Kunsthalle Hamburg



Theo van Doesburg, Entwurf für ein Monument in Leeuwaarden, 1917, Foto Rijksdienst Beeldende Kunst Den Haag

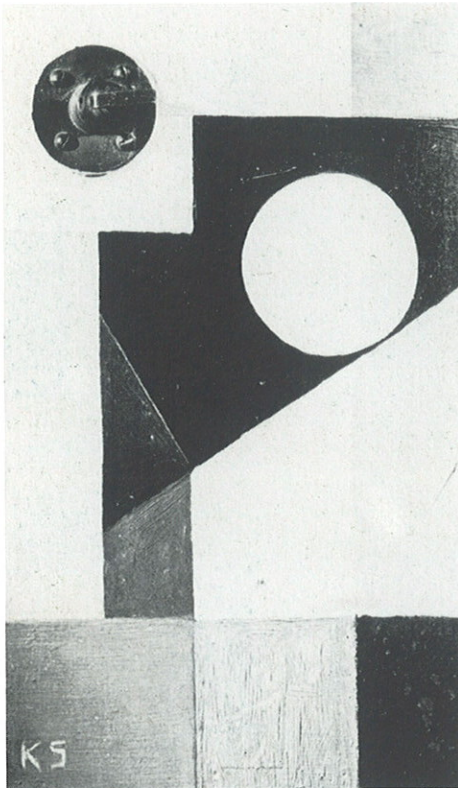


62 Kurt Schwitters, Vertikal, 1923

wurde. Schwitters schien ebenfalls beflügelt, gab noch in Holland die erste Nummer seiner neuen Zeitschrift ‚Merz‘ heraus. Angeregt durch die von van Doesburg bearbeiteten ‚stijl‘-Hefte nahm er seinerseits die Möglichkeit wahr, Ideen verstärkt zu verbreiten, durch Tausch mit anderen Zeitschriften

auf nationaler und internationaler Ebene wichtiges Material zu sammeln, Kontakte zu knüpfen. Auch in künstlerischer Hinsicht manifestierte sich zunehmend seine Abkehr vom Dadaismus. Die Grundsätze des ‚Neo-Plastizismus‘, für den van Doesburg damals vehement eintrat, verfehlten ihre Wir-

kung auf ihn nicht. So müssen der Gebrauch der Begriffe ‚Gestaltung‘ und ‚Stil‘, der Satz „Das umfassendste Kunstwerk ist die Architektur“³ auf Texte der ‚Stijl‘-Künstler zurückgeführt werden. Dort wurde unter ‚Neuer Gestaltung‘ das bewußte Arbeiten mit universalen Mitteln verstanden, mit der



Kurt Schwitters, Für Tilly (Til Brugman), 1923, Öl und Montage auf Holz, Marlborough Fine Art/ London

geraden Linie, dem rechten Winkel, der Fläche, der reinen Farbe; nur so könne ein neuer Stil geschaffen werden, in dem alle Gattungen des Kunstschaffens gleichberechtigt unter dem Dach der Architektur vereinigt sein sollten.⁴

Schwitters setzte sich unter dem Einfluß des ‚Stijl‘ nun intensiv mit elementarer Typografie auseinander, gründete die ‚Merz‘-Werbezentrale, verfaßte Architektur-Kritiken und -Publikationen. In seinen Collagen, Assemblagen, Reliefs und Bühnenentwürfen trat der Einfluß des ‚Neo-Plastizismus‘ in einem konstruktiven Grundzug hervor, in anscheinend bewußter gebauten Bildordnungen, in klarerer Farbigkeit. Er setzte den Einfluß geometrischer Strenge um, ohne sich generell einem Dogma zu unterwerfen, wahrte modifiziert seine Technik, Gefundenes, Fragmentiertes, scheinbar Wertloses zu einem Bild zusammensetzen.

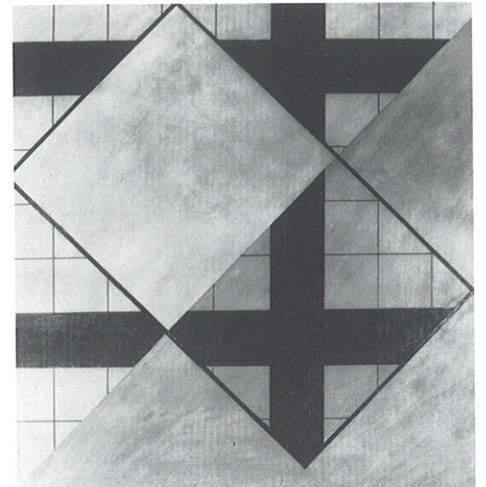
Zurück in Hannover, setzte Schwitters sich unermüdlich für den ‚Stijl‘, vor allem für van Doesburg ein, hielt Kontakte zu Alexander Dorner vom Provin-

zialmuseum und zur Kestner-Gesellschaft für ihn wach, verwaltete die Abonnentenbetreuung von ‚de stijl‘ für Hannover.⁵ So war er mit beteiligt, als eine van Doesburg-Ausstellung aus Weimar 1924 von der Kestner-Gesellschaft übernommen, als am 1. März 1925 im Quader in Hannover die umfassende Schau ‚Theo van Doesburg – Bilder, Zeichnungen, Entwürfe, Glasmalerei, Architektur‘ eröffnet wurde. Da van Doesburg jede Gelegenheit nutzte, um mit jungen Künstlern zusammenzukommen, war er sehr interessiert, als Schwitters ihn in die Ateliers Nitschkes und Vordemberge-Gildewarts mitnahm. Beide arbeiteten seit 1924 konsequent ungegenständlich, noch deutlich von Lissitzkys vielschichtigen Räumlichkeiten im Bild beeinflusst. Sie suchten noch nach dem eigenen gefestigten Weg abstrakter Gestaltung, nahmen – wie es scheint – experimentierend die neuen ‚Elementarismus‘-Theorien von Doesburgs auf, in denen er 1924 das frühere System des ‚Stijl‘ um das Element des Schrägen und Diagonalen im Bild erweitert hatte.

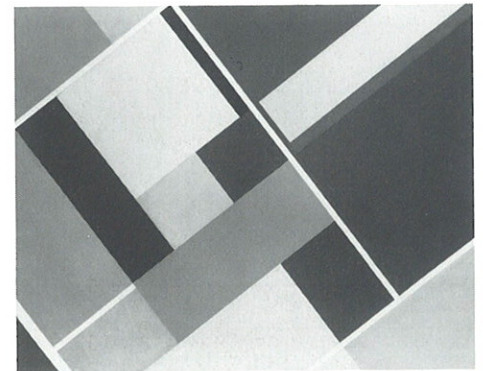
So dürfte eine mit großer Wahrscheinlichkeit 1925 von Vordemberge-Gildewart begonnene, unvollendete Komposition in der Auseinandersetzung mit den neuen Prinzipien von Doesburgs entstanden sein. Noch ungenau wurde hier versucht, ein horizontal-vertikales Bildgefüge mit Schrägformen zu kombinieren, bleiben die Schichten im Bild noch unklar definiert.⁶

Erst während der Jahre der ‚abstrakten hannover‘ kam Vordemberge-Gildewart, der wie auch César Domela mittlerweile Mitglied im ‚Stijl‘ war, zu einer endgültigen Klärung seiner Bildordnungen. Er hatte sich für das an der Schräge orientierte Kompositionsprinzip entschieden, für die Dynamisierung der Gefüge, ließ Linien und Flächen in Verbindung zum umgebenden Raum treten, ohne eine Räumlichkeit im Bild selbst zu suggerieren, setzte die Farbe – wie van Doesburg es postuliert hatte⁷ – als selbständiges Element ein. Durchaus van Doesburg vergleichbar sind Kompositionen Vordemberge-Gildewarts, die wieder zu einer gro-

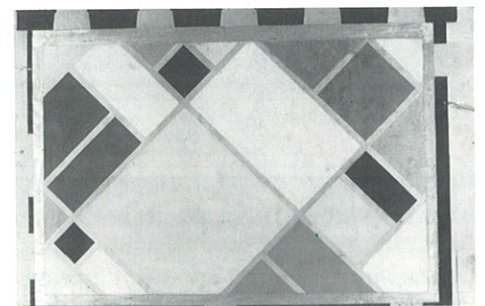
ßen, tragenden Fläche zurückkehrten, auf der sich wenige Farbformen frei, fast tänzerisch zu bewegen scheinen. Van Doesburgs Versuchen mit spannungsvollen Schichten vor einem einheitlichen Bildgrund folgte er jedoch nicht, verfeinerte eher die Reduzierung der Bildmittel, brachte konkrete Räumlichkeit durch Textur oder Montage in die Kompositionen.



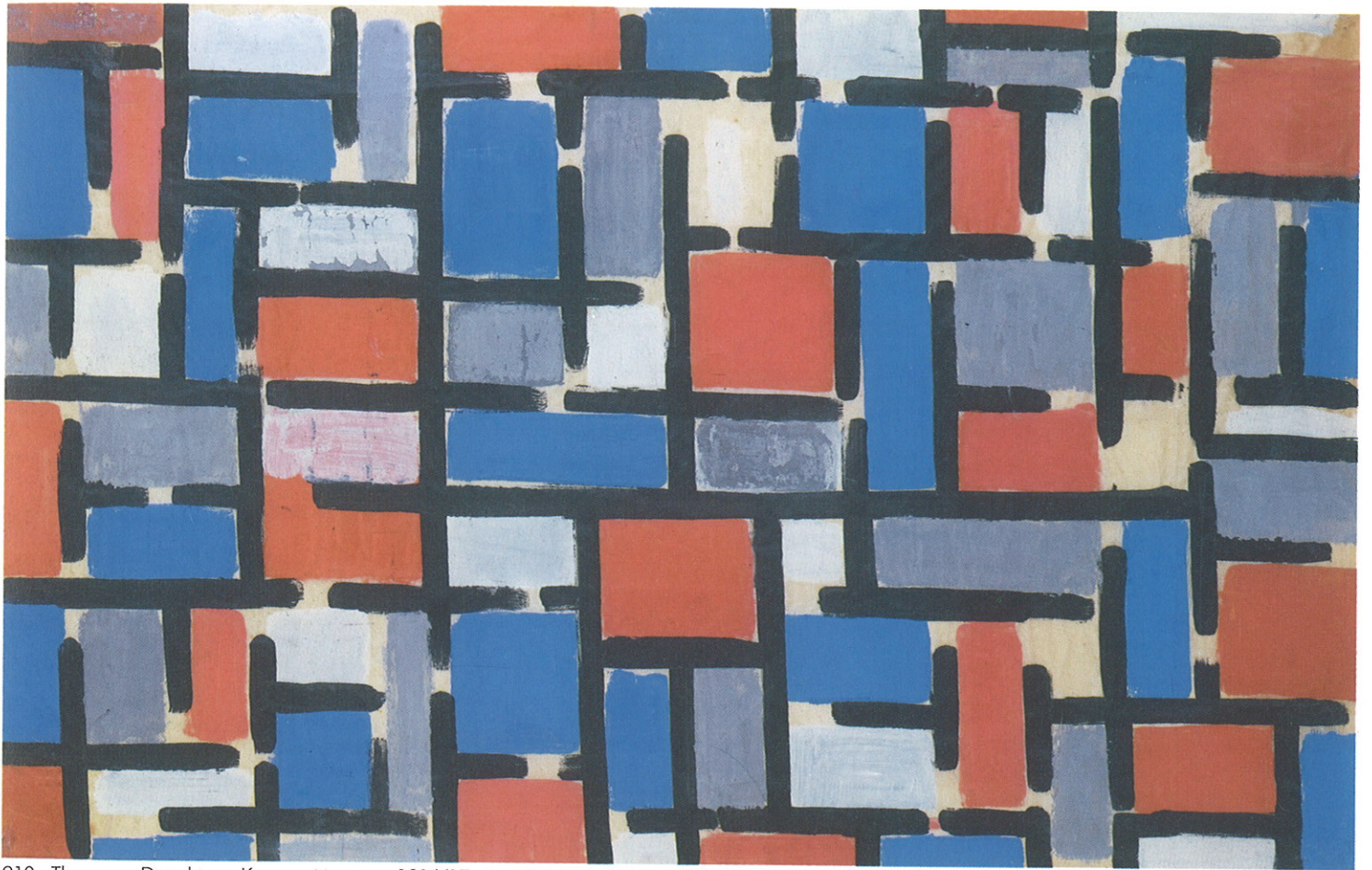
Friedrich Vordemberge-Gildewart, Composition, 1925, Öl auf Pappe, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen



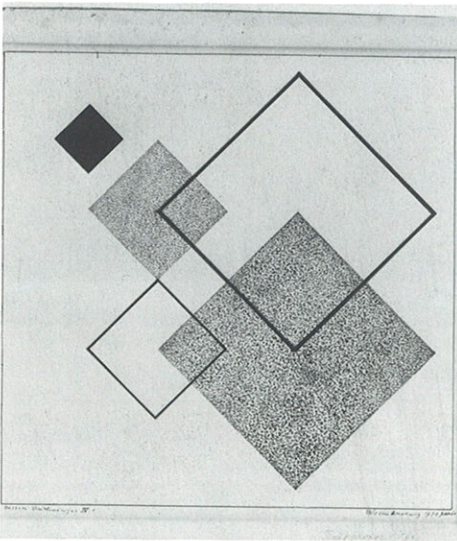
Friedrich Vordemberge-Gildewart, Composition no 31, 1927, Öl auf Leinwand, Gemeentemuseum Den Haag



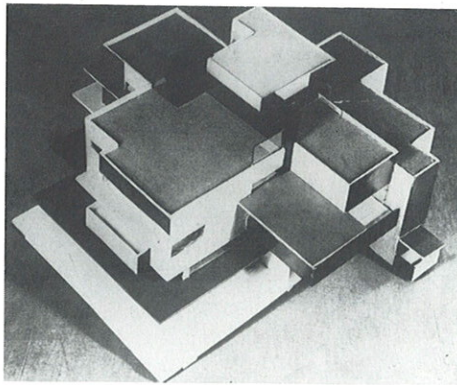
Theo van Doesburg, Deckenentwurf für das Ciné-dancing in der Aubette, Straßburg 1927, Bleistift/Tinte/Gouache, Rijksdienst Beeldende Kunst Den Haag



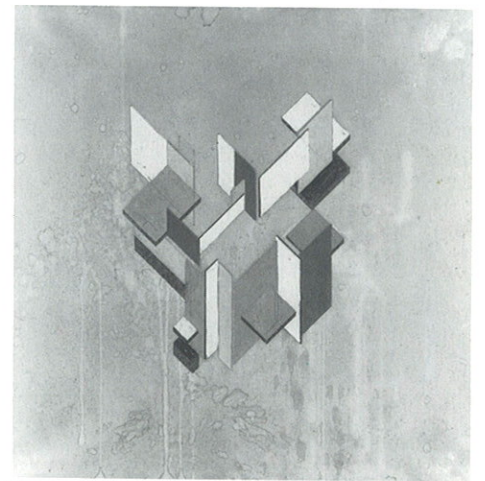
210 Theo van Doesburg, Komposition, um 1916/17



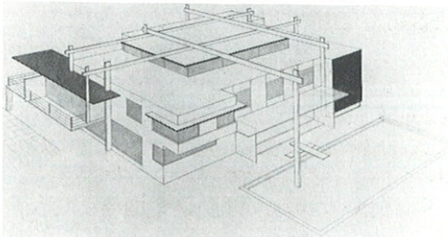
Theo van Doesburg, Dessin arithmétique IV, 1930, Tinte/Bleistift, Rijksdienst Beeldende Kunst Den Haag



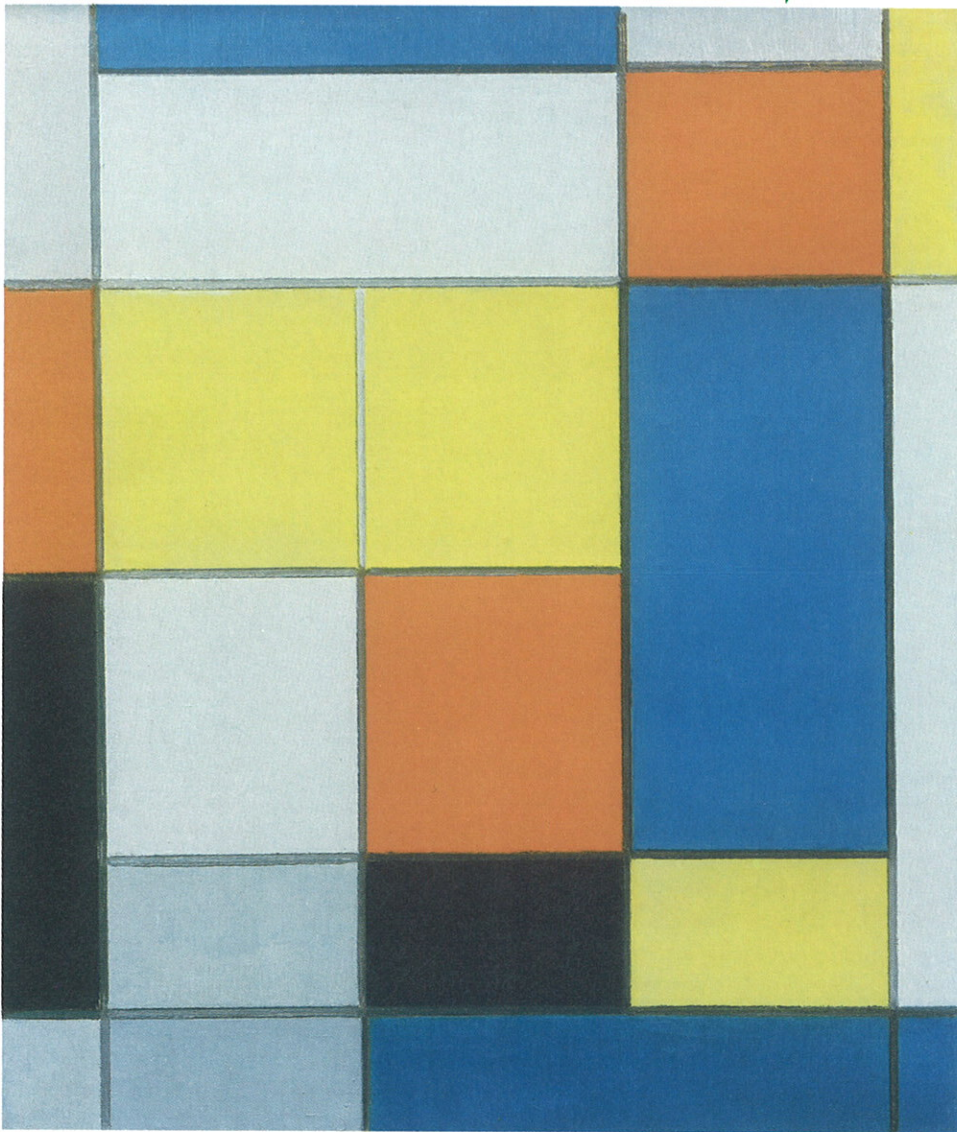
Theo van Doesburg, Maison particulière, Modell, 1923, Rijksdienst Beeldende Kunst Den Haag



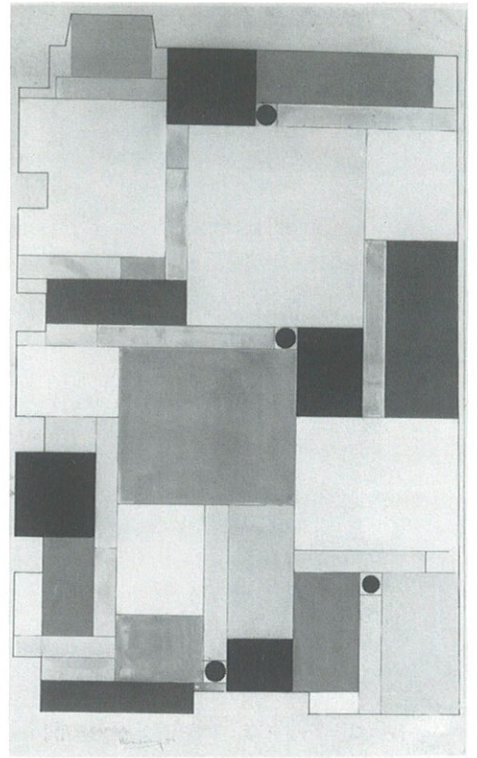
Theo van Doesburg, Isometrie des Maison particulière, 1923, Rijksdienst Beeldende Kunst Den Haag



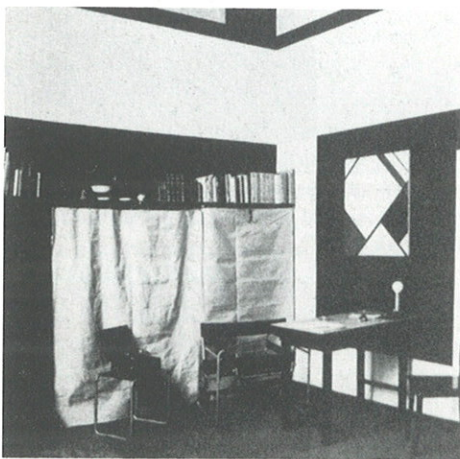
Friedrich Vordemberge-Gildewart, Projekt für ein Landhaus bei Hannover, 1923/24, perspektivische Zeichnung, Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart Rapperswil



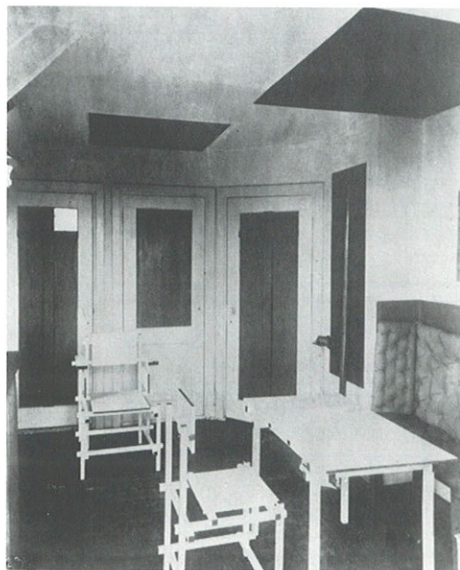
213 Piet Mondrian, Komposition in Rot, Blau und Gelbgrün, 1920



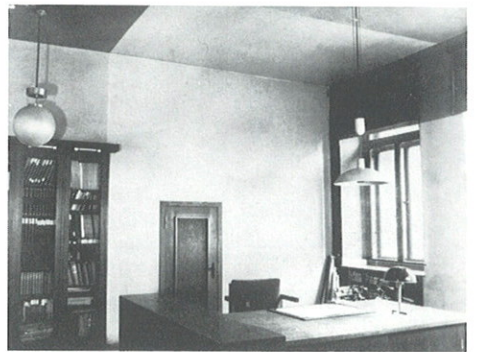
Theo van Doesburg, Deckenentwurf für Café-brasserie in der Aubette, Straßburg 1927, Bleistift/Tinte/Gouache, Rijksdienst Beeldende Kunst Den Haag



César Domela, Innenraumgestaltung, Berlin 1927



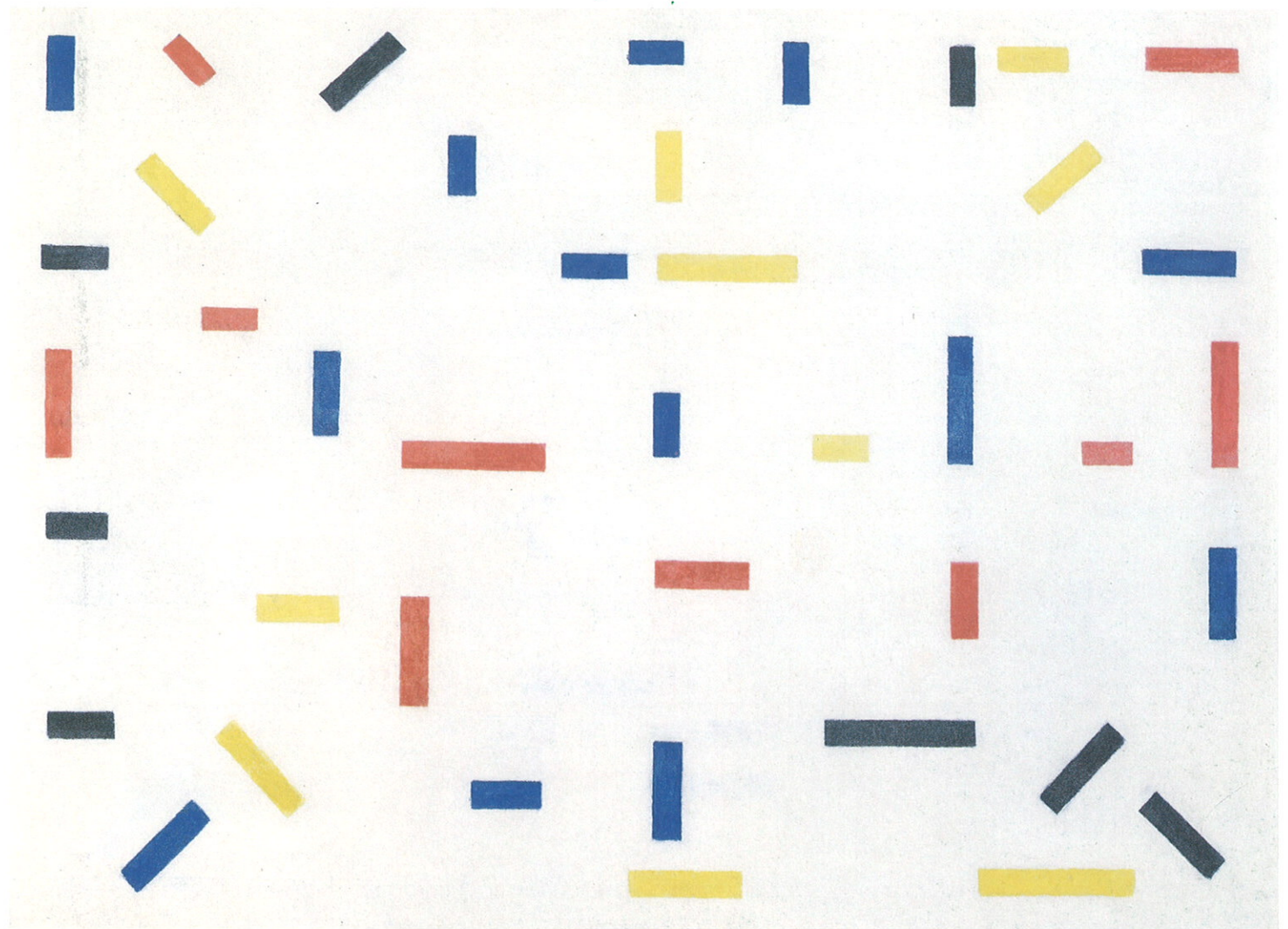
Theo van Doesburg, Innenraumgestaltung für Bart de Ligt, Katwijk aan Zee, 1919



Friedrich Vordemberge-Gildewart, Innenraumgestaltung, Osnabrück 1927



Gerrit Thomas Rietveld, Innenraumgestaltung, Amsterdam 1922



212 Bart van der Leek, Komposition No 7 (Berglandschaft), 1917

Van Doesburg setzte große Hoffnungen auf die beiden jungen ‚Stijl‘-Mitglieder Domela und Vordemberge-Gildewart, die ihm als gute Propagandisten seiner Ideen erschienen. Beide arbeiteten als umfassende Gestalter auf den unterschiedlichen Gebieten der Kunst, entwarfen Typografien, Werbung, Innenraumgestaltungen, Vordemberge-Gildewart auch Architektur. Schon sein erstes architektonisches Konzept, das ‚Projekt für ein Landhaus bei Hannover‘ von 1923/24, zeigt die geistige und gestalterische Verwandtschaft zu etwa gleichzeitiger ‚Stijl‘-Architektur – zu van Doesburgs ‚Maison particulière‘ von 1923 oder Rietvelds ‚Schröder Haus‘ von 1924. Ihnen vergleichbar fügte Vordemberge-Gildewart Kuben aneinander, ver-

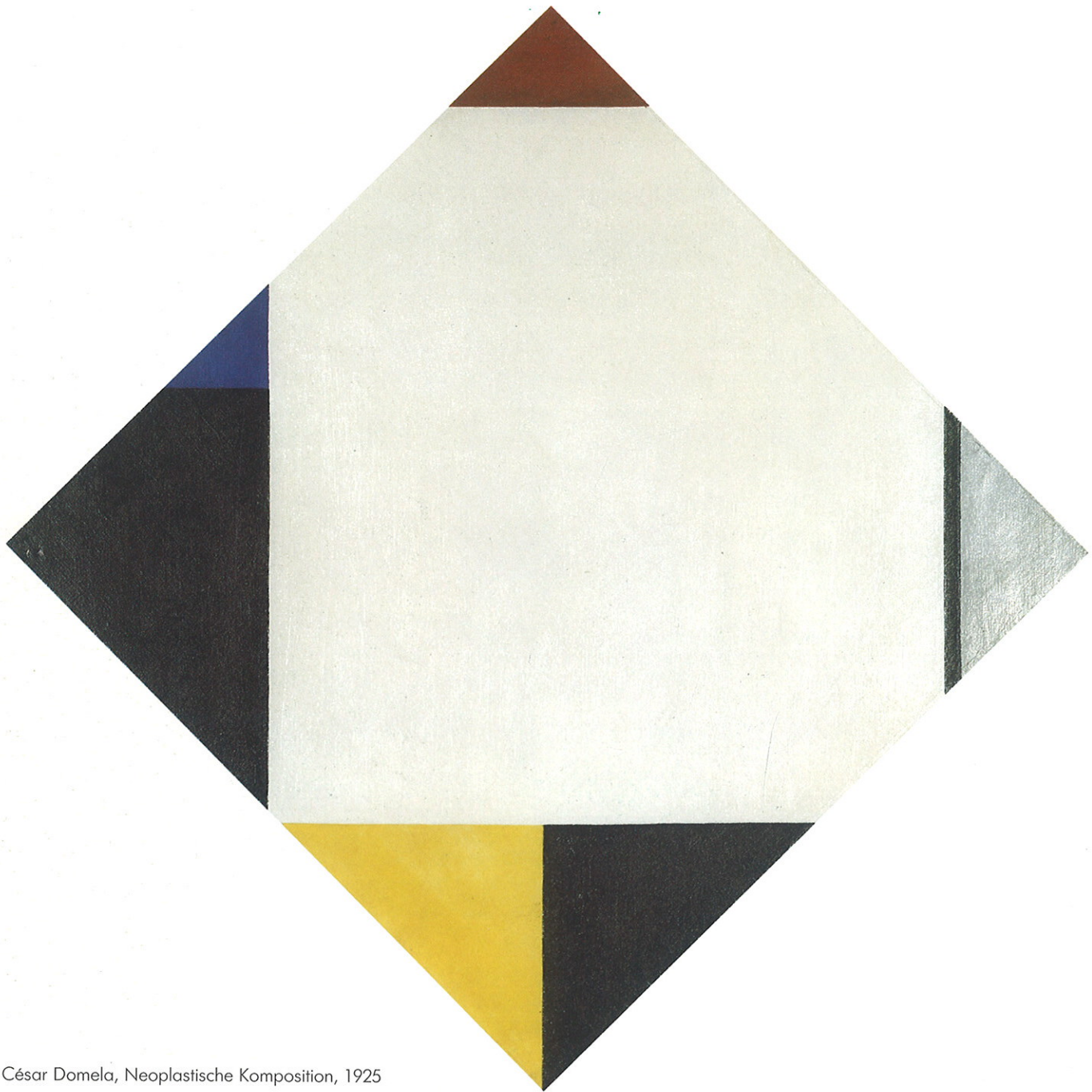
schob sie, führte ihre Aufbrechung durch lineare Elemente und schlichte Fensterbänder herbei. Es entstanden rhythmisierte, optisch aufgelöste Fassaden, die die einzelnen Teile des Baus wie leichte Zeichen im Raum erscheinen lassen.

Enge Verbindung zu Konzepten Rietvelds, van Doesburgs oder Huszars zeigen auch die Innenraumgestaltungen Vordemberge-Gildewarts und Domelas aus den Jahren nach 1927.

Beide entwickelten großflächige Kompositionen von Farbfeldern auf Decke und Wänden, stimmten die Möblierung darauf ab in Platzierung und schlichter, geradliniger Form. Sie halfen auf diese Weise mit, eine klare,



Kurt Schwitters, 47. 14 De Stijl, 1947, Collage



167 César Domela, Neoplastische Komposition, 1925

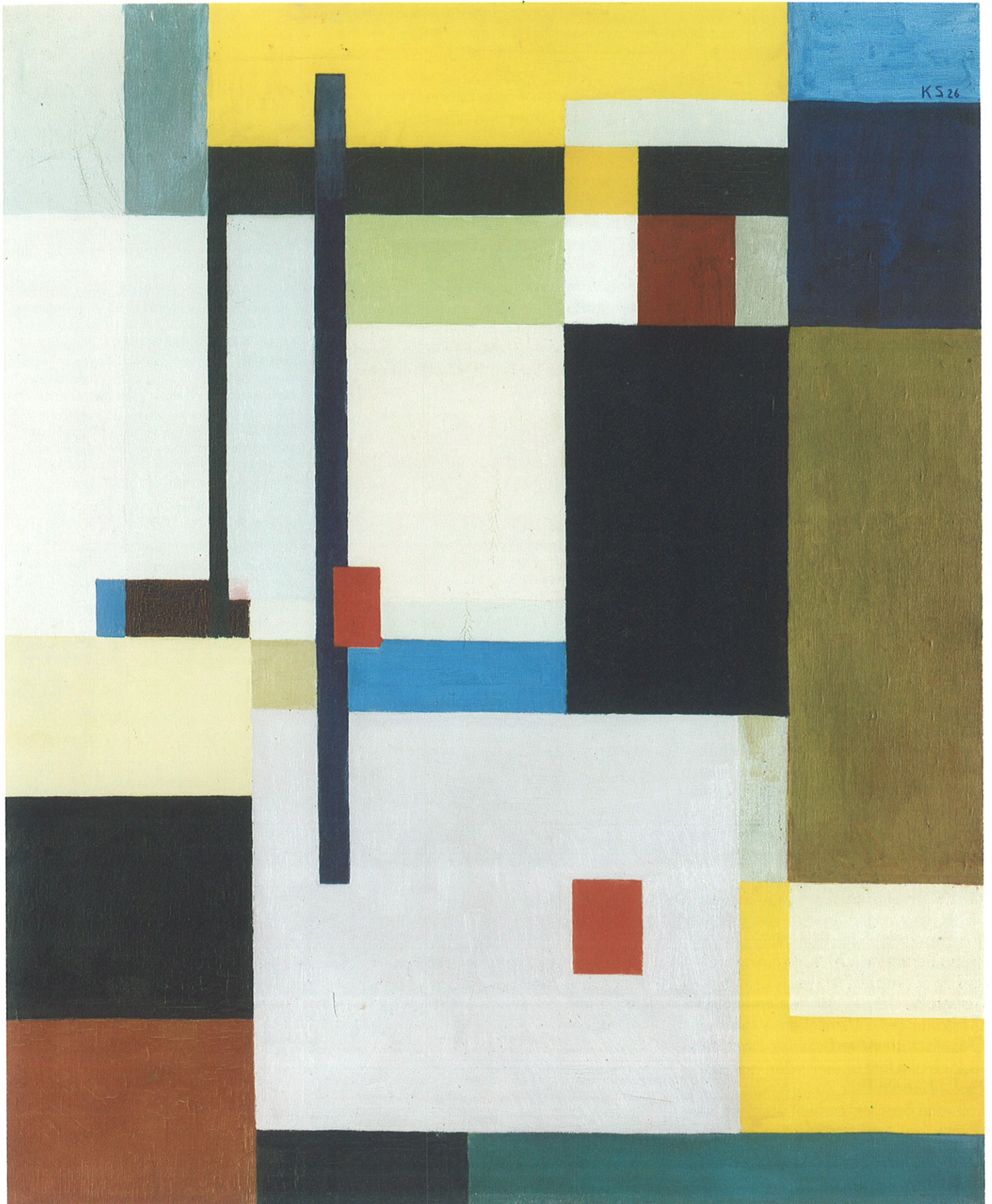
reine Gestaltung der Ungegenständlichkeit auf möglichst viele Bereiche des menschlichen Umraumes zu übertragen, zu der erstrebten Gesamtgestaltung unter dem Dach der Architektur zu kommen.

Im Jahr 1927, als die ‚abstrakten hannover‘ gegründet wurden, feierte ‚De Stijl‘ mit einer Jubiläumsnummer seiner Zeitschrift zehnjähriges Bestehen. Alle noch verbliebenen Mitglieder publizierten hier Texte und Arbeiten; van

Doesburg zog Bilanz. Wie selbstverständlich wirkten auch Domela und Vordemberge-Gildewart als junge Vertreter mit, wurde Vordemberge-Gildewart erstmals als deutsche Kontaktadresse für den ‚Stijl‘ genannt.

Die Situation war nicht gut für die Gruppe. Schon 1924 war Mondrian aufgrund der Aufweichung der ehemals so strengen Gestaltungsprinzipien ausgetreten, arbeitete seither in Paris. Auch van Doesburg war mittler-

weile in Frankreich tätig, da es in Holland für ihn keinerlei Aufträge gab und in Deutschland die Inflation das Leben für Ausländer schier unmöglich machte. „Der Kampf um die sogenannte abstrakte Kunst dauert nun schon so lange,“ schrieb er im März 1926, „dass vielen daran zweifeln werden, ob sie überhaupt siegen wird. Die Kunsthändler, die im Grunde die ganze Abstrakte Kunst am liebsten zum Teufel wünschen, haben (und nicht bloß in Paris!) die Rückfall zum Ge-



67 Kurt Schwitters, Konstruktives Bild, 1926

genständlichen unterstützt und systematisch entwickelt.⁸ Die Situation sei nur dann nicht völlig ausweglos, so führt er weiter aus, wenn man wie die in Holland verbliebenen Architekten des ‚Stijl‘ Ideen und Konzepte in der Architektur umsetzen könne, um so hin und wieder Zeichen setzen zu können.

Vor diesem Hintergrund erscheint es umso erstaunlicher, daß ‚die abstrakten hannover‘ sich mit derartigem Enthusiasmus 1927 zusammenschlossen in der festen Überzeugung, gemeinsam erfolgreich zu sein. Es scheint, daß bei ihnen noch stets etwas von dem Geist wach war, der 1917 die Mitglieder des ‚Stijl‘ zu dessen Gründung bewogen hatte – eine utopische Geisteshaltung, die nach den Schrecken des Ersten Weltkrieges aus dem allgemeinen Zweifeln an Gewißheiten resultierte, der Glaube an ein neues Zeitbewußtsein, das sich nicht mehr auf das Individuelle, sondern auf das Universelle richtete, auf Schönheit und Harmonie, das Vertrauen in die Errungenschaften der Technik, in Präzision, eine bessere Zukunft.

In der Tat waren solche Gedanken im Kreis der ‚abstrakten‘ noch stets vorhanden, wenngleich ein gewichtiger Grund für ihren Zusammenschluß auch in praktischen Notwendigkeiten zu suchen ist. Die meisten von ihnen strebten in Anlehnung an den ‚Stijl‘, die sich bei Schwitters, Vordemberge-Gildewart und Domela am stärksten äußerte, das Ideal einer umfassenden Gestalterpersönlichkeit an, wie es etwa van Doesburg oder Huszar waren, eine direkte künstlerische Sicht auf die Realität, weniger den Entwurf einer abstrakten, abgehobenen Wirklichkeit Mondrians.

Die große Utopie, durch elementare Gestaltung die Menschen, Welt und Gesellschaft zu verbessern, band sie jedoch alle fest aneinander, gab ein Gefühl inhaltlicher Zusammengehörigkeit, das Bestand behielt über die Jahre des ‚Stijl‘ und der ‚abstrakten hannover‘ hinaus.

Aus der Sicht der Hannoveraner Künstler um Schwitters war ‚De Stijl‘ mit seinen fest formulierten theoretischen Grundlagen letztlich zu einer Art Symbol geworden – dem Leben und der Kunst gegenüber und nahezu unsterblich.

Vordemberge-Gildewart formulierte dies im Jahr 1962 auf seine Weise: „Es sei bemerkt, daß, wenn auch die äußere Organisation der ‚De Stijl‘-Bewegung mit dem Tode des Gründers Theo van Doesburg 1931 endigte, ‚De Stijl‘ stärker als je lebt, ausstrahlt und reinigt“,⁹ während Schwitters seine bleibende Verbundenheit in Form einer Collage des Jahres 1947 äußerte – betitelt ‚De Stijl‘.

¹ de stijl, Jg. 1, H. 1, 1917

² Angaben zum Dada-Feldzug: Theo van Doesburg. Een documentaire op basis van materiaal uit de schenking van Moorsel, samengesteld door Evert van Straaten, Den Haag 1983, S. 115

³ Merz, Nr. 1, S. 11

⁴ Vgl. van Doesburg, Theo, Aufzeichnungen über monumentale Kunst, in: de stijl, Nr. 1, 1917, S. 10–12

⁵ Angaben Nachlaß Theo van Doesburg, Schenking van Moorsel, Dienst Verspreide Rijkskollekties/Den Haag und Archiv Sprengel Museum Hannover

⁶ In einer Untersuchung, die Susanna Partsch und Arta Valstar anläßlich der Vordemberge-Gildewart-Retrospektive im Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1985 zu diesem Bild anstellten, konnte nur ermittelt werden, daß diese Komposition mit großer Wahrscheinlichkeit von Vordemberge-Gildewart stammt. Eine Autorenschaft van Doesburgs wurde durch Evert van Straaten, den langjährigen wissenschaftlichen Betreuer des Nachlasses von Doesburgs (Schenking van Moorsel/Den Haag), ausgeschlossen.

⁷ Theo van Doesburg, Malerei und Plastik, in: de stijl, 7. Jg., Nr. 75/76, S. 35 ff.

⁸ Ders., Manuskript ‚Bilanz der Kunst in 1926‘, Nachlaß van Doesburg, a. a. O. (Zitate wurden in der Originalschreibweise übernommen)

⁹ Friedrich Vordemberge-Gildewart, Zur Geschichte der ‚De Stijl‘-Bewegung, 1962, zit. nach Dietrich Helms, Friedrich Vordemberge-Gildewart. Schriften und Vorträge, St. Gallen 1975, S. 50

