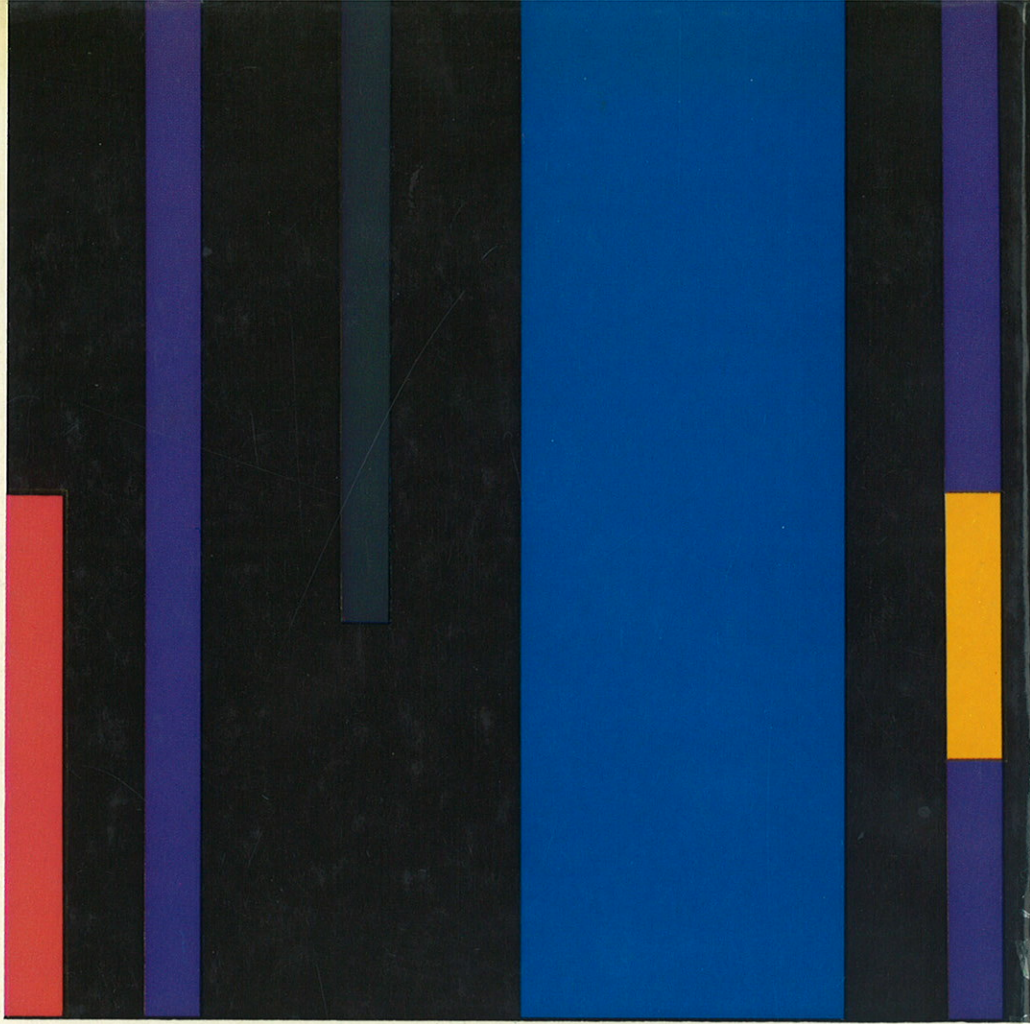
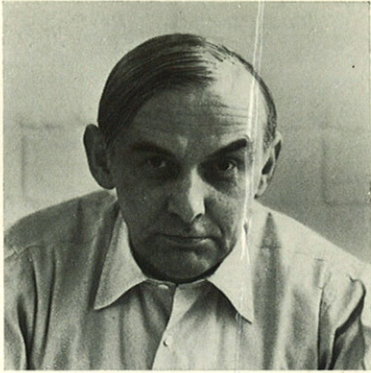


DIETRICH HELMS



Vordemberge- Gildewart



Friedrich Vordemberge - Gildewart findet gegenwärtig zunehmende Beachtung als einer der konsequentesten Vertreter der konstruktiven Kunsttendenzen, die in den zwanziger Jahren einsetzten. Mitglied der Stijl-Gruppe, von van Doesburg eingeworben, stand er zugleich in Kontakt mit Vertretern des russischen Konstruktivismus, war Lissitzkys Atelier-Nachfolger in der hannoverschen Kestner-Gesellschaft. Seine Kunst vermittelt zwischen den in Hinsicht auf Prinzipien von Statik/Dynamik, Flächigkeit/Räumlichkeit divergierenden Ausformungen konstruktivistischer Kunst in West- und Osteuropa. Den speziellen Beitrag Vordemberges zur Kunst des Konstruktivismus darf man in der Lösung dieser Kunst aus den Bedingungen jeglichen Farbdogmas sehen, in der Entwicklung einer sich konstruktiver Methoden bedienenden differenzierten Malerei.

Eigenart dieser von allem vordergründigen Ausdrucksverlangen, von persönlichem Geltungsbedürfnis des

Dietrich Helms

Vordemberge-Gildewart

MUSTERSCHMIDT - VERLAG Göttingen - Berlin - Frankfurt - Zürich

Niedersächsische Künstler der Gegenwart Band 12
Herausgegeben vom Niedersächsischen Kultusministerium
Schriftleitung: Harald Seller und Rudolf Lange

(C) 1972
Musterschmidt-Verlag Göttingen
Alle Rechte vorbehalten
Klischees: Graphische Kunstanstalten Madsack & Co., Hannover
Druck: Druckhaus A. Schlaeger K. G., Peine
Printed in Germany 1972

Der vorliegende Text über Vordemberge-Gildewart
wurde abgefaßt im August/September 1970

OHNE TITEL

fünfdrittel machen siebenneuntel der zeit
die waagerechte zeit
die senkrechte zeit

die zeit ist der schnittpunkt
der liebe
die gedanken der zeit
rufen die schnittpunkte
meines gelben bildes
laut vor sich hin

das rascheln der zeit
ohne die fünfdrittel (von oben)
ist ein rauschen
der gedankenwald neigt sich
gegen das rauschen der schnittpunkte
die überall sind und lauern
wie der mond im siebenneuntel

du träumst bei offener zeit
du hörst das gelb meines bildes
du bist

der schnittpunkt ist ein trost
für die drittel und die neuntel

aus: vordemberge-gildewart:
millimeter und geraden
Verlag Duwaer & Zonen, Amsterdam, November 1940



1.

Im Falle Friedrich Vordemberge-Gildewarts taue ich nicht als distanzierter, an der Sache, über die er schreibt, unbeteiligter Berichterstatter. Vordemberge war mein Lehrer, ein Älterer, der die Bewunderung, die ich seinem Werk entgegenbrachte, gerne annahm und der mir seinerseits hilfreiche Hinweise gab. Ich war 1952 an ihn gelangt, als ich sein in der Edition Duwaer in Amsterdam erschienenenes Album zu Gesicht bekommen und spontan mit Enthusiasmus im ganzen und Kritik an einigen Details darauf reagiert hatte. Es ergab sich daraus ein Briefwechsel, der es mir erlaubte, Auskünfte zu Prinzipien der Malerei einzuholen, die damals an den Akademien, an denen ich studierte, nicht zu erlangen waren.

Es fällt heute schon wieder schwer, sich klarzumachen, daß in den Jahren nach dem Krieg die Wiederentdeckung der Pioniertaten der Kunst unseres Jahrhunderts etwas Abenteuerliches war, von Glücksumständen abhängig, persönliches Bemühen voraussetzend. Und speziell die Kunst der strengen konstruktiven Richtungen wurde auch dann noch, als öffentliche Kunstvermittlung wieder etwas in Gang kam, vernachlässigt: man hielt sich zunächst lieber an jene Künstler, die der bildungsbürgerlichen Erwartung auf künstlerische Individualität eher zu entsprechen schienen.

Es wird gerade die Aufgabe einer Werknachzeichnung – wie sie in dieser Monographie versucht werden soll – sein, die sublimen Individualität der strengen Werke Vordemberges aufzudecken. Genauere Kenntnis, Unterscheidung, dürfte Bedingung sein, daß die Wirkung dieser Werke verspürt wird und man es nicht bei der schematisierenden Feststellung der konzeptionellen Zuordnung der Werke beläßt.

2.

Freilich zeigen sich in den Werken Vordemberge-Gildewarts strenge Konzeptionen, läßt sich seine Weiterentwicklung als Fortentwicklung, Entfaltung eines Konzepts begreifen. Es gibt sogar kaum einen Künstler seiner Generation, in dessen Falle man von einer ähnlich geschlossenen Konzeption des ganzen Werkes sprechen kann. Das ist namentlich deshalb so, weil Vordemberge sich schon in seinen Anfangsarbeiten innerhalb der dann weiterverfolgten Regeln verhielt, nicht erst Versuche vorlegte, die nach verschiedenen Richtungen tasteten. Und doch verkörperte Vordemberge nicht jenen Typ eines Künstlers, dem man unterstellen kann, er folge in der Ausführung seines Werkes ganz einer vorgefaßten Idee, er treffe während der Arbeit selbst nur noch sekundäre Entscheidungen. Mir scheint,

daß man im Falle Vordemberges die strenge Konzeption eher als eine methodische Sicherung der Sensibilität ansehen muß, der spontan reagierenden Sensibilität.

Mag sein, daß sich daraus erklären läßt, daß die Werke Vordemberges auf eine poetisch indirekte Weise erlebnisoffen und erlebnisvermittelnd wirken. Sie sind – auch wenn es unter ihnen paradigmatische Fälle der Reduktion auf eine Bildformel gibt – nicht nur vergegenwärtigte reine Bildgedanken, sondern immer auch auf ihre empfindlichste Substanz zurückgeführte erlebte Vorstellungen, vieldeutig, zusammenfassend, beziehungssoffen, vorstellungsauslösend, bewegend.

Es ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, daß Vordemberge beim Entwurf eines Bildes durchaus probierend, verändernd vorgeht. Es sind Fotos erhalten, die zeigen, daß Collage-Entwürfe in handlichem Format die Ausführung eines Bildes vorbereiteten, dabei wurden offensichtlich die Elemente noch verändert, gar ausgetauscht, und für sie die zutreffende Position auf der Bildfläche noch gesucht. Auch war es nach des Künstlers Erfahrung und Auffassung unmöglich, einen derartigen Entwurf dann exakt maßstabsgetreu auf ein anderes Bildformat zu übertragen. Bei der Ausführung eines Bildes nach einem ausgearbeiteten Entwurf stellte sich wieder die Notwendigkeit der Veränderung ein, nach den individuellen Erfordernissen des jeweiligen Bildes.

3.

Die methodische Konzeption Vordemberges ist Ausdruck eines bestimmten Verhaltens gewesen. Wenn man das nicht schon den Werken ablesen könnte, würde es vielen streitbaren Äußerungen des Künstlers zu entnehmen sein. Vordemberge hat entschieden eine Arbeitshaltung vertreten, die im Gegensatz stand zu der konventionellen Auffassung vom Künstler als einer genialen Persönlichkeit, die sich in jeder ihrer Äußerungen bedeutend mitteilt. Er bekannte sich zu einem Begriff von künstlerischer Arbeit, der diese nicht grundsätzlich von aller anderen ausnimmt, sondern eben in der Steigerung, dem konsequentesten und intensivsten Einsatz aller menschlichen Fähigkeiten besteht. „Gefühl plus Wissen“, „Denken plus Empfinden“, nur solche Ergänzung ließ er gelten. Einseitiger Gefühlsausdruck, gar gekoppelt mit motorischer Entlastung des Künstlers, gern angesehen als Ausweis von Genialität, wurde von Vordemberge verdammt: als unzulänglich, unwahr, betrügerisch. Er tat solchen virtuosen Schein ab mit der Bezeichnung „Pinsel-Bravour“.

Solche Pinsel-Bravour im Werk von Zeitgenossen war nach seiner Auffassung ein Derivat vergangener Stilepochen, eine historische Maske, derer diejenigen bedurften, die den gegenwärtigen Beanspruchungen nicht gewachsen waren. Sachlichkeit war jetzt vonnöten, aufmerksame Arbeit auch am Detail, Überlegung und kritisches Bewußtsein, Selbstüberwachung, methodisches zielgerichtetes Vorgehen.

In diesem Begriff künstlerischer Anti-Virtuosität mag man eine Emanzipation von Arbeitstugenden erkennen, die im handwerklich-technischen Bereich ausgebildet worden sind. Es liegt im Falle Vordemberges nahe, zu vermuten, daß er in solcher Neigung und Haltung bestärkt worden ist durch seine Ausbildung. Bevor er Maler wurde, hatte er das Tischlerhandwerk erlernt, Architektur und Plastik studiert. Andererseits berührt sich Vordemberges Auffassung von künstlerischer Arbeit mit der anderer Künstler seiner Zeit aufs engste: die These, es sei eine Epoche überschwänglich subjektivistischer Kunstäußerung überschritten, wurde Anfang der zwanziger Jahre vielerorts vertreten. Vordemberge konnte sich als Weggenosse der Pioniere eines neuen künstlerischen Bewußtseins fühlen.

4.

Die Zeitlage, in die Vordemberge 1919 mit seinen ersten Arbeiten unmittelbar einsprang, war dadurch bestimmt, daß die in Rußland wie Holland erst einige Jahre vorher aufgekommenen geometrisierenden Bildreduktionen jetzt soweit entwickelt waren, daß sie verfügbar wurden als eine allgemeine Bildsprache, als Basis künstlerischer Konstruktionen, auch über die Grenzen bisheriger Bildkonvention hinaus: in den Bereich von Objekt- und Raumgestaltung, von Architektur und Städtebau, von Theater, Film und Typographie übergehend. Am Beispiel von El Lissitzky, der in eben diesem Jahr 1919 seine ersten Proune entwarf, läßt sich der Umschwung demonstrieren. Hatte Malewitch, der Vorläufer, in seinen suprematischen Tafeln eine neue Bildsprache entwickelt — wie ich vermute, aus dem Bedürfnis des Mystikers, eine neue erlebte Weltsicht mitzuteilen, was nur indirekt, nur umschreibend, in der Negation des Vorhandenen, der Aufhebung konventioneller Begriffe möglich ist —, so nahm Lissitzky, der Jüngere, diese neuen Elemente, diese Möglichkeiten freierer Zusammenfügung, und benutzte sie zur Veränderung des Bestehenden, zur Konstruktion einer neuen Umwelt. Aus der Umschreibung einer Vision bei Malewitch wurde bei Lissitzky ein utopischer Entwurf, das neue Bild wurde Exempel genereller

Veränderungen; an die Stelle eines religiösen Ansatzes trat ein politischer mit sozialen und technischen Folgerungen.

Kunst als Leistung einer isolierten Persönlichkeit, Kunst als Privatsache, war nach Auffassung der Konstruktivisten in den neuen Tendenzen überwunden. Es galt jetzt zu missionieren für eine neue Gestaltung der menschlichen Umwelt, aller Verhältnisse, es war hinzuwirken auf eine Veränderung des Bewußtseins und des Verhaltens. Diese generelle Aufgabe erforderte Propaganda. Künstler – wie Lissitzky, wie van Doesburg – wurden Propagandisten, sie gründeten Zeitschriften, schrieben aufklärerische und kämpferische Artikel, sorgten für die Verbreitung der neuen Meinungen, reisten, um öffentliche Vorträge zu halten. Und es wurden mehr als zuvor Kontakte von Künstlern untereinander geschlossen, Arbeitsfreundschaften, es kam zu vielen Beispielen der Zusammenarbeit, internationaler Verquickung, gegenseitiger Anregung.

Man muß diese hinreißenden Aktivitäten als Folie der frühen Werkentwicklung Vordemberges sehen; Vordemberge gelangte durch die Konsequenz seines künstlerischen Handelns ganz in diese Zusammenhänge hinein. Man muß sich allerdings doch davor hüten, so ohne weiteres die theoretischen Forderungen und Behauptungen der Zeit mit den künstlerischen Leistungen, die erbracht wurden, und deren Auswirkungen gleichzusetzen. Die künstlerische Wirklichkeit war auch damals komplexer als die Aussagen darüber, sie war oft weniger radikal, weniger eng, weniger zielabhängig. Auch Künstler, die keine Kunst mehr machen wollten (Lissitzky sprach von der „Überwindung“, Karel Teige von der „Liquidierung“ der Kunst), machten doch welche.

5.

Es war schon gesagt worden, daß Vordemberge vom Handwerk herkam. Er hatte in seiner Geburtsstadt Osnabrück im väterlichen Betrieb das Tischlerhandwerk erlernt, die Gesellenprüfung abgelegt und war 1919 nach Hannover an die Kunstgewerbeschule der fachlichen Fortbildung wegen gegangen. Er beschäftigte sich im Studium dann allerdings doch nicht nur mit Fragen des Innenausbaus, sondern generell mit Architektur, belegte dieses Fach auch an der Technischen Hochschule. Und, seiner Neigung folgend, begann er zugleich ein Studium der Plastik. Unter seinen damaligen Lehrern hat er von Debschitz, den Direktor der Kunstgewerbeschule, und den Bildhauer Vierthaler für hervorhebenswert gehalten. Vierthaler

galt als aufgeschlossen gegenüber den neuen künstlerischen Strömungen, er engagierte 1922 Vordemberge als selbständigen Mitarbeiter in seinem Atelier, um große bauplastische Aufträge auszuführen (von diesen sind noch einige Keramik-Reliefs an von Bomben verschonten hannoverschen Gebäuden erhalten).

Vordemberges künstlerischer Arbeitsanfang im Jahre 1919 wird belegt durch gezeichnete Entwürfe von Plastiken: stereometrische Kompositionen aus vorwiegend blockhaften und einigen zugesetzten stabförmigen Teilen, generell ins Schema von Senkrecht-Waagrecht gebracht, wobei Gewichte so nach oben verlagert sind, daß die Kompositionen anfangen, Balance-Akte zu werden. Diese Studien könnte man mühelos auch als architektonische Detail-Entwürfe verstehen. Durch die Reduktion des Formbestandes auf stereometrische Grundformen, den Verzicht auf Ausdrucks-Formen, wird die Grenze zwischen „freien“ und „angewandten“ Beispielen aufgehoben. Und es wird durch die Einführung solcher an sich neutraler, nur durch ihre Proportionierung, ihre Raumverhältnisse wirkender Formen ermöglicht, daß nicht nur die gesetzte Form selbst, sondern auch ihr Umraum – der in Zwischenräume, Hohlräume der Komposition einbezogene Raum – mit aktiv wird, Teil der Plastik wird.

Abb. 1

Im selben Jahr 1919 führte Vordemberge erste Reliefs aus. Von ihnen sind Fotos erhalten. Es sind im Formbestand auf wenige Grundelemente (Gerade, Winkel, Viereck, Halbkugel) eingeschränkte, sehr vorsichtig, behutsam gesetzte Kompositionen. Die Form-Hervorhebungen treten in sanftem Übergang aus der Basis-Fläche heraus, steigern sich zu prägnant scharfen Vorderkanten. Eine eingeritzte Linie allerdings, dünn, mit Schatten gefüllt, ist übergangslos präzise. Der Schatten auf den übrigen schrägen oder gewölbten Formkörpern folgt der Modellierung, betont sie. Die sparsame Genauigkeit solcher Komposition ist, wie die Bearbeitungsspuren verraten, ertastet.

Abb. 2 u. 3

Das Bild als Tastraum, das Bild in seinem Formbestand aus dem Material heraus entwickelt. Solche Charakterisierungen gelten nicht nur für die Arbeiten, aus denen wir sie hier abgeleitet haben. Deutlicher noch wirken in dieser Hinsicht Bleistiftzeichnungen Vordemberges aus den folgenden Jahren, weil in ihnen Tastwerte, Materialwerte, in graphischer Umsetzung auftreten. Die Schraffuren, Punktierungen, Verwischungen in diesen Zeichnungen haben mehrfache Funktion: sie fügen der Bildkonstruktion Gewichte ein, sie sortieren die Bildpläne, sie geben Räumlichkeit vor (nicht nur im Sinne von Abstufungen, auch im Sinne von irrationalen Durchdringungen, Wechsellmöglichkeiten der Lagen), sie suggerieren permanente Form-

Abb. 4 u. 5

genese. Wenn in den Zusammenhang solcher Zeichnung Collage-Elemente eingebracht werden, ein Stück bedrucktes Zeitungspapier zum Beispiel, so sind das vorgefabrizierte Elemente, die in ihrer graphischen Beschaffenheit ebensolche Funktionen aufnehmen können.

Collage-Elemente bleiben aber, ins Bild gebracht, zugleich immer Fremd-Teile, trotz ihrer Integration Akzentuierungen härterer Art. Die Einbeziehung solcher Teile bewirkt eine stärkere generelle Akzentuierung in der Arbeit des Künstlers, sie ist eine selbstauferlegte Schwierigkeit, deren Überwindung weiterhilft: die im Falle Vordemberges mit dazu führte, daß das Ertasten des Bildraumes, der Bildfügung, nicht mehr als Vorgang sichtbar geblieben ist; allerdings im Resultat spürbar.

Dieser Stand der bildnerischen Entwicklung ermöglicht nun auch die Einbeziehung planer Farbflächen (eingeklebter oder gemalter) in die Komposition. Solche Flächen lassen sich gar nicht mehr einer rationalen Vorstellung gemäß in ihrer räumlichen Zuordnung zueinander festlegen. Farbe tritt als imaginäres räumliches Element auf. Bekanntes frühes Beispiel einer Bildkonstruktion Vordemberges vorwiegend aus geometrischen Farbplänen aufgebaut, ist die „Konstruktion mit Wall Street“ von 1924. Ihren Namen hat sie empfangen nach der Überschrift eines eingeklebten Zeitungsausschnittes: wohl auch noch graphisches Element, wird dieses Druckpapier hier doch durch seine auf Farbe gestellte Bildumgebung primär als Farbwert bestimmt und verwertet. Eingeklebt ist auch ein rechteckiger Ausschnitt aus einem Blatt, die geometrische Konstruktion einer Treppe zeigend (ein exemplarischer Fall exakter Körperdefinition, hier, im Bildzusammenhang, seiner ursprünglichen Funktion entzogen, ins Gegenteil gesetzt). Und eingeklebt ist ein Stück Wellpappe, ein reales räumliches Element in Bild-Funktion, das Problem der Bildräumlichkeit überdeutlich vortragend. Lesen lassen sich diese Collage-Teile auch als Verweise auf den Charakter des Bildes als etwas Gemachtem. Diese Interpretation wird gestützt durch folgende Beispiele im Werk Vordemberges.

Abb. 6

Abb. 7 u. 8

Es sind dies namentlich die beiden Arbeiten „Relief No. 7“ und „Relief No. 8“, ebenfalls im Jahre 1924 entstanden. In beide Arbeiten hat der Künstler sein zur Herstellung solcher geometrischer Bilder gebrauchtes Werkzeug miteingebracht: Lineal und Reißschiene. Diese Gegenstände sind Teil des Bildes geworden. Sie demonstrieren im Bild, daß das Bild eine Konstruktion ist. (Bei Lissitzky gab es nur die Darstellung des Werkzeugs, eines Zirkels, in einer Fotomontage. Die Verwendung realer Werkzeuge im Bild findet man sehr viel später wieder, bei Jasper Johns, bei Jim Dine u. a.)

Spätestens zu diesem Zeitpunkt präsentierte sich Vordemberge mit einem ausgeprägten eigenen Werkbeitrag zu den Produktionen der neuen konstruktivistischen Tendenzen. Als signifikante Beispiele jener Kunstentwicklung sind in zusammenfassenden Darstellungen gerade die beiden letztbesprochenen Reliefkonstruktionen gebraucht worden.

6.

Die frühe Werkentwicklung Vordemberges ist erstaunlich rasch und zielstrebig verlaufen. Man darf annehmen, daß das überaus aktive kulturelle Leben Hannovers in jener Zeit als Katalysator der Selbstbildung des Künstlers gewirkt hat. Vordemberge hat das in autobiographischen Notizen in Betracht gezogen: er habe damals reichlich anregende Gelegenheit gehabt, sich über die Lage der zeitgenössischen Kunst zu orientieren.

Welche intensiven Aktivitäten es im Bereich der Kunstvermittlung gerade zu Beginn der zwanziger Jahre in Hannover gegeben hat, ist 1962 in einem Resümee des hannoverschen Kunstvereins aufgezeigt worden (und in dem Katalog-Buch „Die zwanziger Jahre in Hannover“ detailliert dokumentiert). Ihr Aktionszentrum hatte die Vermittlung zeitgenössischer Kunst in der Kestner-Gesellschaft. Sie zeigte in ihrem unorthodoxen Ausstellungsprogramm die wichtigsten progressiven Künstler der Zeit, sie vermittelte dazu durch Vorträge, Demonstrationen, Konzerte und Lesungen Ausblicke auf einen weiteren Kulturbereich.

Wichtig ist es auch, daß die Kestner-Gesellschaft mit einigen Künstlern engere Kontakte einging. Sie überließ beispielsweise El Lissitzky, als er 1922/23 nach Hannover kam, ein Atelier in ihrem Ausstellungsgebäude, veranstaltete dann eine Ausstellung seiner Arbeiten, lud ihn zum Vortrag über „Moderne Kunst in Rußland“ ein und verlegte seine „Prounen-Mappe“. Daß sich bei solchem längeren Arbeitsaufenthalt persönliche Beziehungen anknüpften, die oft noch nachhaltiger wirkten als der öffentliche Betrieb, ist im Falle Lissitzkys vielfach bezeugt.

Überhaupt darf man sich wohl nicht vorstellen, die progressiven Aktivitäten damals seien von einer breiten Öffentlichkeit getragen worden, und erst recht nicht, die wirtschaftlichen Umstände seien förderlich gewesen. Sehr vieles hing ab von persönlichen Beziehungen, dem persönlichen Einsatz weniger, kleiner Gruppen. Überall gab es noch Widerstände, Unverständnis, Hohn: was umgekehrt auf die Aktiven anstachelnd wirkte und was dazu führte, daß sich die Gleichgesinnten miteinander verbanden.

Einen Musterfall der Kooperation mit Avantgarde-Kollegen, der Agitation nach außen, der überspielten Selbstreklame lieferte damals in Hannover Kurt Schwitters. Er hatte 1919 angefangen, seine Merz-Zeichnungen zu fertigen, dichtete auch (1919: Anna Blume), setzte seine Ideen durch Demonstrationen in die Welt, gab seit 1923 seine Merz-Hefte heraus – an denen viele progressive Künstler mitarbeiteten.

Es entwickelte sich sogar das hannoversche Provinzialmuseum, Gralsburg der Konventionen, nachdem Alexander Dorner 1922 die Leitung der Kunstsammlungen übernommen hatte, zu einer Vermittlungsstätte der neuen Kunst. 1925 gelangte in Hannover zum ersten Mal überhaupt ein Bild von Mondrian in Museumsbesitz. Der Gipfel dieser Entwicklung wurde 1927 mit der Einrichtung des „Abstrakten Kabinetts“ erreicht, eines von Lissitzky entworfenen Demonstrationsraums für konstruktivistische Kunst. Vordemberge war darin dann mit einer Komposition vertreten.

7.

Wenn Vordemberge anfangs, in seinen Studienjahren, empfangend an all diesen Aktivitäten teilnahm, so änderte sich doch auch dies rasch. Mindestens von 1924 an muß man ihn selbst als einen der Anreger sehen. Es gelang ihm dabei sogleich, die lokalen Grenzen zu überspringen.

Er konnte nach El Lissitzkys Weggang das Atelier in der Kestner-Gesellschaft übernehmen und gründete 1924 zusammen mit Hans Nitschke (von welchem im Zweiten Weltkrieg gefallenen Künstler alle bildnerischen Arbeiten vernichtet oder verschollen zu sein scheinen) die „Gruppe K“. Das Signum „K“ steht dabei demonstrativ für „Konstruktivismus“. Noch im Gründungsjahr stellte diese neue Gruppe in der Kestner-Gesellschaft aus; Erich Maria Remarque schrieb ein emphatisches Vorwort für den Katalog.

Diese Ausstellung erschloß Beziehungen: Vordemberge und Nitschke wurden zu Mitgliedern des Berliner „Sturm“ ernannt und zu einer Ausstellung eingeladen. Anlässlich der Kestner-Ausstellung ergab sich auch der erste persönliche Kontakt Vordemberges zu Kurt Schwitters, der wiederum die Bekanntschaft mit Arp vermittelte – woraus eine langjährige Freundschaft wurde. Und Schwitters brachte dann auch Theo van Doesburg, als der 1925 eine Ausstellung in der Galerie „Quader“ in Hannover hatte, in Vordemberges Atelier. Vordemberge hat dazu notiert: „Theo van Doesburg's Entrée in meinem Atelier werde ich nicht vergessen. Fest seinen Blick auf das Bild ‚K‘ gerichtet, fragte er mich, ob ich das als ein ‚Bild‘ betrachte: Erst nachdem ich ihm erklärt hatte, daß es sich um ein Bild und

nicht um eine Reklame-Arbeit handele, begrüßte er mich und überschüttete mich herzlich mit Komplimenten, daß ich in so couragierter Weise an die Gestaltungen heranging.“

Theo van Doesburg, der mit seiner Gretchenfrage der Sache also gleich auf den Grund gegangen war, war beglückt, daß er fündig geworden war: er trug Vordemberge die Mitgliedschaft der Stijl-Gruppe an. Er war von dem, was er in Vordemberges Atelier zu sehen bekam, wohl deshalb so sehr angetan, weil das ihn denken ließ, er habe in Vordemberge einen Bundesgenossen gefunden, der wie er selbst innerhalb strenger Gestaltung dynamischere Prinzipien vertrete als Mondrian in seinem Neoplastizismus. Van Doesburg nannte solche Fortentwicklung des Neoplastizismus, die nicht nur auf ästhetischen, sondern auch weltanschaulichen Widerstand Mondrians stieß (das Senkrechte und Waagerechte waren für Mondrian Prinzipien der Weltordnung), „Elementarismus“. Er schrieb 1926 in Nr. 78 der Zeitschrift „De Stijl“: „Der Elementarismus verwirft die Forderung einer absoluten Statik, welche zu einer Verstarrung führt und das schöpferische Vermögen lahmlegt.“

Die beginnende Publizität und die neuen Kontakte brachten Vordemberge zum Jahresende 1925 eine Einladung zur Teilnahme an der Ausstellung „L'Art d'Aujourd'hui“ in Paris ein. Diese Veranstaltung sammelte die abstrakten und surrealistischen Tendenzen jener Jahre, Vordemberge sah sich jetzt in den Kreis der internationalen Avantgarde versetzt. Der Durchbruch war ihm tatsächlich auf einen Schlag gelungen, die Ausstellungsliste Vordemberges aus den folgenden Jahren beweist das. Sie soll hier nicht im einzelnen verfolgt werden, Vordemberge war an Ausstellungen in fast allen internationalen Kunstzentren beteiligt, in New York wie Paris, Stockholm, Lodz, Brno, Barcelona, Madrid, Bordeaux, Zürich, Basel, Berlin und natürlich immer wieder Hannover. Eine erste Einzelausstellung hatte er 1929 in Paris in der Galerie Povolozky. Einzelausstellungen in Rom und Mailand 1934 – die in Rom wurde von Marinetti eröffnet – machten Furore: der radikale Konstruktivismus war in Italien noch nicht aufgetreten. 1932 war Vordemberge Gründungsmitglied der Gruppe „abstraction-création“ in Paris.

Anl blich der ersten Ausstellung von „cercle et carré“ 1930 in Paris entstand ein denkw rdiges Foto der Beteiligten. Es zeigt Vordemberge im Kreis von Mondrian, Arp, Sophie Taeuber, Seuphor, Russolo, Vantongerloo, Kandinsky, Gorin. In diesen großen Ausstellungen wurde damals tatsächlich – wie Richard P. Lohse dazu bemerkt hat – so etwas wie die künstlerische Konstituante, die Nationalversammlung der Moderne, gebildet.

Es bleibt nachzutragen, welche Werkentwicklung Vordemberge vollzog, während er in solche Wirkungsbereiche eintrat. Wir hatten seine Arbeit bis zum Stand von 1924 verfolgt. Damals entstanden jene Montage-Bilder, in die demonstrativ die Konstruktionswerkzeuge des Künstlers als Konstruktionselemente eingebracht sind. Bei diesem bildnerischen Verfahren, der Verbindung von einmontierten plastischen Elementen mit flächiger Malerei, blieb Vordemberge zunächst noch. Es erlaubte ihm den schrittweisen Übergang von der Plastik zur Malerei. (Während umgekehrt die diesen Arbeiten Vordemberges verwandten Proune El Lissitzkys von diesem als „Umsteigerung von Malerei zu Architektur“ deklariert worden sind.)

Abb. 9

Da gab es zunächst, 1925, beispielsweise die Komposition No. 16: ein großes quadratisches Format, bis auf eine abgegrenzte, kaum gestörte Randzone besetzt durch senkrecht-waagerecht ineinandergeschachtelte Farbflächen. Wenn man die Verschachtelung der Rechtecke als Indiz für räumliches Vor- und Hintereinander liest, wirkt ein der Malerei aufgesetzter, einen Teil des Bildfeldes überschneidender Bilderrahmen als eindeutige Fortsetzung dieser räumlichen Möglichkeiten. Zugleich aber drängt das reale räumliche Element alle Malerei in die Fläche zurück, macht ihre reale Beschaffenheit deutlich.

Der aufgesetzte Bilderrahmen läßt sich allerdings auch in seiner Funktion als Bildeingrenzung begreifen: es ist nicht unmöglich, sich suggerieren zu lassen, das eingerahmte Stück der Bildfläche sei ein Bild für sich, von akzeptabler Selbständigkeit. Dann wäre in diesem Bild ein Beispiel gegeben für das, was Kurt Schwitters das i-Prinzip genannt hat: die Möglichkeit, aus einem größeren ästhetischen Zusammenhang einen Teil so abzugrenzen, daß er eine ästhetische Einheit wird. In Vordemberges Werk spielt die Abgrenzung von Bildteilen gegen andere, die Gliederung eines Bildzusammenhanges durch Zwischenräume, der Aufbau eines Bildganzen aus mehreren Einzeltafeln eine wichtige Rolle.

Abb. 10

Hatte Vordemberge sich bis dahin generell in der Gliederung seiner Bilder an ein senkrecht-waagerechtes Schema gehalten, so führte er nun – ohne dabei den rechtwinkligen Zusammenschluß der Einzelformen untereinander aufzugeben – diagonale Bildstellungen ein. Ein frühes Muster dafür ist die Komposition No. 19. Es ist eine Einsicht, die alle Gestaltungslehren vorbringen, daß Diagonalstellungen prinzipiell einen dynamischeren Eindruck vermitteln als Senkrecht-Waagerecht-Stellungen. Das Gleichgewicht von Formen, die auf die Spitze gestellt werden, erscheint labil. Uns wird ein Balance-Akt vorgeführt. In der Komposition No. 19 wird diese La-

bilität noch verstärkt dadurch, daß eine aufgesetzte Halbkugel so etwas wie einen tiefliegenden und aus der Mitte gerückten Drehpunkt der Komposition markiert.

Man darf Diagonal- und Schrägstellungen in verschiedenem Winkel als kennzeichnend für Vordemberges Arbeiten auf langehin ansehen. Es trifft die schematische Unterscheidung allerdings nicht zu, die meinen könnte, mit dieser Umstellung sei Bewegung als etwas völlig Neues in die Arbeit Vordemberges gekommen. Den Ausgleich der Elemente zu meditativer Ruhe, den Mondrian herbeiführte, suchte Vordemberge nie: seine Farbpläne, seine Reliefs enthalten immer Veranlassung vielfältiger Beweglichkeit – auch wenn eine senkrecht-waagerechte Ordnung eingehalten ist. Dieser Grundcharakter wurde jetzt nur deutlicher, einsehbarer dargestellt.

1927 entstand die Komposition No. 34, die keine Montageteile mehr aufweist, nur plane Malerei. In dem Querformat treten zwei schwarze Formen auf, ein etwas aus der Mitte nach links versetzter und leicht gekippter Balken und ein zu ihm mit seiner Bildinnenkante rechtwinkliges, von den Bildgrenzen abgeschnittenes Dreieck rechts unten. Im angedeuteten Winkel beider Formen liegt eine schräggestellte weiße Fläche, während unter der Neigung des Schrägbalkens ihm ein Grau entgegengesetzt ist. Solches Exempel der Reduktion eines Bildgedankens ist von einer Reinheit, die stärkste Sinnfälligkeit erreicht. Was heißt, daß die Bildlösung sich nicht auflösen läßt in der Feststellung ihrer Prinzipien, sondern Nachvollzug verlangt, von unserer Empfindung ausgemessen werden will.

Abb. 11

Interessant ist, daß man bei der Beschreibung des Beispiels zunächst auf die schwarzen Formen zu sprechen kommt; sie zeigen sich als Figur vor dem Bildgrund. Freilich erkennt man dann, daß auch die weiße und die graue Fläche präzise ausgespannt sind, und bei längerem Betrachten kann man umgekehrt auch diese Flächenformen als positive, gemeinte Teile sehen. Vordemberges Arbeiten verstoßen nicht gegen die Grundregel der neuen Malerei, daß die Bildfläche zu respektieren sei, daß alle Bildteile zueinander so in Ausgleich zu bringen seien, daß in dieses Wechselverhältnis alle Teile des Bildes einzubringen seien, daß sich ständig die Bildfläche als Balance-Ebene herstelle, so daß sich kein toter, unbeachteter Rest ergebe. Dennoch erlauben auch solche Arbeiten Vordemberges, wie die besprochene, daß man den Bildformen die unterschiedlichen Funktionen von Figur und Einbettung zumißt, in manchen Fällen in einem mehrfach gestaffelten Funktionswechsel (wie in der Komposition No. 57).

Abb. 13

Der Bildgrund, die einbettenden Formen, lassen sich als Raum empfinden, dem die figurierenden Formkompartimente eingebettet sind. Solche

Imagination von Raum ist ein Faktor der Bilder, der Vordemberge eher mit Malewitsch und den russischen Konstruktivisten, auch Kandinsky, verbindet, als mit den holländischen Stijl-Künstlern. Das wird in der nächsten Werkperiode, gerade der Amsterdamer Phase Vordemberges, noch deutlicher, weil sich da der Bildgrund als Freiraum zeigt, während zunächst noch der Bildraum/die Bildfläche verspannt wird durch Formen, die von einem Bildrand zum andern laufen.

Quasi als Nebenergebnis solcher Verspannungen schräggestellter Rechtecksformen im Bildformat ergeben sich andere, bisher nicht benutzte Formelemente, unter denen das Dreieck das markanteste ist. Die Einführung des Dreiecks als Bildbinnenform bedeutet die Zerlegung der Rechteckformen in beweglichere Teile. Die Diagonalspaltung der Rechtecke ermöglicht, daß sich die Vorstellung ausprägt, im Grundplan des Bildes durchdrängen sich mehrere geometrische Netze, verschieden geordnete Richtungslinien. Damit ist der Ansatz gewonnen zu einem vielfältigen Beziehungsspiel der Bildformen untereinander und zur Großform des Bildes.

Abb. 14

Elementare Anwendung fand diese neueingeführte formale Möglichkeit in der Komposition No. 69 von 1931–32: Ungefähr in Bildmitte ist ein gekipptes Quadrat so in einen die Bildfläche von Unterkante zu Oberkante überspannenden breiten Schrägstreifen eingelassen, daß eine Ecke auf dem linken Streifenrand liegt, während der rechte Streifenrand es diagonal durchschneidet, und in der Verlängerung der Katheten des abgeschnittenen Dreiecks, mit ihm Spitze an Spitze, liegt ein drittes gleiches Dreieck. Das mag sich in der Beschreibung anhören, als sei der Bildbestand absolut geometrisch definiert. Er ist es nur insofern, als die Formen aufeinander syntaktisch bezogen sind. Er ist es nicht im Sinne einer Festlegung der Bildformen im Verhältnis zum Bildfeld – was man leicht überprüfen kann, wenn man versucht, die in den Formkanten auftretenden Richtungen auszuziehen, um etwa auf eine geregelte Teilung des Bildfeldes zu stoßen. Die Komposition ist – unter Einbeziehung der Farbwerte – nach Empfindung ausgeglichen. Die syntaktische Regelung der Formen wirkt nicht als Festlegung, sondern als Anregung, die Formen zueinander in beweglichem Bezug zu sehen. Und der das Bildfeld überquerende, mit den Binnenformen verbundene Streifen suggeriert die Möglichkeit einer generellen Aufteilung des Bildfeldes nach den Maß- und Richtungsangaben der Binnenformen; gerade da diese Möglichkeit, wie wir feststellten, nicht aufgeht, sich nicht in der Lösung erledigt, bleibt sie anregend.

Man darf diese am einfachen Beispiel am ehesten nachzuweisende, von ihm möglicherweise auch am ehesten ausgelöste Provokation unseres erforschenden Sehens, unserer experimentierenden Vorstellung als einen Ak-

tivposten solcher Malerei wie der Vordemberges betrachten. Vordemberge teilte die Auffassung, es sei ein wesentliches Ziel und eine wichtige Er rungenschaft der neuen, nicht mehr am Abbild, dem Begriff der Dinge, fixierten Kunst, den Betrachter selbst zu aktiver Teilnahme am Kunstwerk zu führen. Das Kunstwerk als anregende Möglichkeit der Selbstbetätigung des Betrachters, nie schon zuende.

Gerade eine Arbeit wie die Komposition No. 79 von 1934, die in ihrem Formbestand als Abschlußexempel bisher erarbeiteter konstruktiver Bildmöglichkeiten erscheint, eröffnet zugleich durch Formabweichungen vom Schema des rechten Winkels, durch ein freieres Stellungsverhältnis der Formteile zueinander neue Ansätze. Sie gehen hin auf ein freies Bewegungsspiel nicht direkt aneinander gebundener Elemente oder Elementgruppen im Bildraum.

Abb. 15

9.

Von der Farbe war bisher kaum die Rede. Es war nur allgemein festgestellt worden, daß es sich innerhalb der Formgrenzen jeweils um einen einheitlichen Farbauftrag handele, um eine gleichmäßig plane Ausfüllung der Flächenteile – und entsprechend auch um einen gleichmäßigen Farbüberzug plastischer Formen, sofern deren natürliche Materialfarbe nicht ohnehin belassen ist (holzfarben, papierfarben). Das würde ganz in das Schema konstruktivistischer Kunst passen. Weniger paßt jedoch, daß Vordemberge keinem Farb-Dogma anhing. Am deutlichsten ausgebildet findet man ein solches Dogma bei Mondrian und auch andern Stijl-Künstlern in der prinzipiellen Beschränkung auf die Grundfarben Rot – Blau – Gelb und die drei unbunten Werte Weiß – Grau – Schwarz. Bei Lissitzky läßt sich eine Neigung zu Schwarz – Weiß – Grau und einem zugesetzten Signal-Rot erkennen; solche Skala findet man gelegentlich auch in Arbeiten Vordemberges aus der besprochenen späteren hannoverschen Periode (Komp. No. 19, 34, 79). Bei Lissitzky und anderen russischen Konstruktivisten gab es ebenfalls die Verwendung von Materialien als Farbwert.

Abb. 10, 11, 15

Wenn man ein konstruktivistisches Farbrezept sucht, wird man wohl zwei Bedingungen darin aufnehmen müssen: Die Farben sollen klare, gegeneinander sich deutlich absetzende Werte ergeben, und die Farben sollen den Eindruck der Frische, der Neuheit, der Jugendlichkeit, Unverbrauchtheit vermitteln, ihr Klang soll mitreißen wie ein Signal. Auszuschließen wäre hingegen die Kultur toniger Werte, das Erbe einer Maltradition, zu verfeinert, um spontan erfaßt werden zu können.

Vordemberges frühe Arbeiten gehören eher in die zweite Kategorie. Musterfall ist die „Konstruktion mit Wall Street“: eine tonig gebundene Skala von Braun- und Ocker-Werten, die bis zu kälterem Gelb und Chromgelb hin entfaltet ist, wird durch einen Kontrast-Zusatz von Blau ergänzt. Freilich steckt in dieser Skala, aber eingebunden durch Trübung, der Dreiklang der Grundfarben, auch eine Stufenfolge von Hell zu Dunkel, aber nicht gesondert in Graustufen, sondern gebunden an die Farbwerte. Wenn man Bilder sucht, die nach der Verwendung der Farben Ähnlichkeit zu solchen Arbeiten Vordemberges haben, dann findet man die eher bei den Kubisten als bei den Konstruktivisten. Vordemberge selbst hat gerne Juan Gris angeführt als einen Vorläufer seiner Auffassung von Malerei.

Arbeiten wie die Kompositionen No. 16 und No. 69, die wir als Beispiele der späteren hannoverschen Werkphase Vordemberges angeführt haben, gehören durchaus noch in ihrem Farbcharakter zu derselben Kategorie wie die „Konstruktion mit Wall Street“. Während zwischendurch in dieser Werkphase auch, wie wir schon festgestellt haben, im Farbsatz eher konstruktivistische Bilder entstanden.

Vordemberge brauchte kein Farbdogma, weil Farben für ihn etwas Unmittelbares waren und nicht für andere Werte standen, kein Ideen-System vertraten. Er sah es als wesentlichen Gewinn an, daß die Farbe im Bild die Funktion der Gegenstandswiedergabe verloren hatte und jetzt als sie selbst auftreten konnte. Auch die Reduktion der Formen im Bild auf geometrische Schemata diente nach seiner Auffassung der Befreiung der Farbe, der Befreiung vom Ausdruckszwang in der Formbindung. Was übrig blieb und womit er operierte, war Farbe als Energie, Farbe in ihrer eigenen direkten Wirkung.

Farbe als Energie. Jemandem diesen Farbbegriff zu erklären, fällt schwer, wenn er nicht von eigener Anschauung vermittelt ist. Das ist extrem deutlich geworden in der Diskussion über die monochrome Malerei um 1960. Man wird sich vorstellen müssen, ein Farbfeld – ein reines, planes, einfarbiges Farbfeld – zeige Farbe als etwas, das die Möglichkeit von Bewegung mitteile. Farbe sei nicht etwas Statisches, die unbewegte Ausfüllung einer Form, ein Mittel der Markierung, der Verschönerung, sondern etwas potentiell Dynamisches, eine Kraft, die sich im Vorhandenen anzeige.

Eine so erfaßte Farbe stellt Ansprüche. Sie will im Bild entsprechend verwertet werden; sie verwandelt das Bild in ein Feld miteinander und gegeneinander wirkender Kräfte, die zueinander bemessen werden müssen. Erst der richtige Einsatz der Farbe im Bild, der sie genau bestimmt, setzt sie in Wirkung.

10.

Es sind in der Malerei der letzten Jahrzehnte verschiedene Wege versucht worden, um der Farbe zu ihrer eigenen Wirkung zu verhelfen, Farbe als Bewegungsimpuls sichtbar zu machen. Vordemberges Methode war die, Farbe in eine Bildkonstruktion einzubringen, die Bewegungen suggeriert. In solchem Bildzusammenhang ist Farbe nicht nur als Gewicht und Akzent in Formzusammenhang gebraucht, in eher dienender Funktion; sie wird darin auch als Energie verständlich, von der die Impulse zu den Bildbewegungen erst ausgehen. Indem eine Bewegung gezeigt wird, wird auch das deutlich, was diese Bewegung auslöst.

Man könnte in Hinsicht auf Vordemberges Bilder, namentlich die jener Periode, die wir bisher betrachtet haben, im Gleichnis davon sprechen, die elementaren formalen Konstruktionen der Bilder seien ein Mechanismus, der nicht von selbst in Bewegung gerate, sondern in Bewegung gesetzt werden müsse. Von der Farbe, einer Kraft. Während umgekehrt die Kraft erst in ihrer Umsetzung in tatsächliche Bewegung sich zeige.

Das Gleichnis vom Mechanismus des Bildes liegt nahe, solange die Konstruktionsteile des Bildes in tatsächlichem Zusammenhang zueinander und zur Bildbegrenzung stehen. Das Gleichnis verliert an Anschaulichkeit, wenn – wie es dann in zunehmendem Maße in Vordemberges Werkentwicklung geschehen ist – die Formelemente auseinandertreten, als vereinzelt, abgelöste Kompartimente auf ungegliederter Fläche erscheinen, als schwebende Kleinformen im Farbraum. Farbe als Energie wird jetzt herausgefordert, über Distanzen zu wirken, entfernte Farbformen miteinander zu verbinden, das Echo der Bildbegrenzung auszulösen.

11.

In schwebendem Gleichgewicht halten sich Farbformen im Farbraum. Auf diese Generalbeschreibung lassen sich die Arbeiten Vordemberges aus seiner nächsten Werkperiode bringen. Dabei gibt es zunächst noch Beispiele – wie die Komposition No. 114 von 1939 – in denen sich die Einzelformen inmitten des Bildfeldes aneinanderhängen, in geometrischem Formanschluß, quasi als Ausfüllungen und Umgrenzungen eines zugrundeliegenden Gitters. Farben, Helligkeitsstufen, die sich im Gitter wiederholen, verbinden sich zu einem Figur-Eindruck über ihre Zwischenräume, Zwischenformen hinweg. Es ergibt sich im einfachen, überschaubaren Farbsatz ein rhythmischer Wechselprozeß. Das pulsierend belebte Farb-Form-Gebilde ist ausgesetzt einem lichtgrauen Umraum, einer abgestimmten Weite.

Abb. 16

Ein wenig robuster erscheint die verwandte Komposition No. 127 von 1941. Auch hier sind Farbformen so wiederholt, daß sich eine pulsierende Farbbewegung einstellt. In der Binnengliederung einer Dreiecksform treten diesmal auch Ringsegmente auf, im Schema einer Wellenausbreitung. Im Foto nur schwach zu erkennen, im Original aber für den Farbeindruck von Wichtigkeit ist, daß die Farbringe und die entgegengesetzte Hälfte der ineinandergeschachtelten Dreiecke einen rauhen Farbauftrag haben, auf dem Licht und Schatten zu belebender Wirkung gelangen. Vordemberge hat noch häufig solche partielle Oberflächenbearbeitung benutzt, um Farbflächen zu intensivieren; auch, um innerhalb eines einzigen Farbwertes im Bild feine Unterscheidungen zu erreichen. Es ergibt sich angesichts solcher Verfahren die Erinnerung an die frühen Zeichnungen, die wir besprochen haben, in denen Vordemberge durch graphische Strukturen ähnliche Wirkungen erreicht hatte. Was damals in der Umsetzung gezeigt wurde, ist jetzt verwirklicht. Im Zusammenhang mit den taktil belebten Bildpartien erfährt das ganze Bild eine taktile Bewertung. Einmal aufmerksam gemacht, merkt man – was leider in Abbildungen fast ganz verloren geht –, daß auch die plangestrichenen Flächen taktile Reize entwickeln: in ihnen ist die Leinwandtextur erhalten; durch viele hauchdünne Farbschichten erreichte Vordemberge deckende Farbigkeit, ohne die Textur des Grundes zu planieren.

Wenn man sich an dieser Stelle erlaubt, den Exkurs noch ein wenig weiterzuverfolgen, so stößt man auf das Problem, welchen Zusammenhang es zwischen der taktilen und der visuellen Wertigkeit von Farbflächen gibt: Wir hatten Farbe im Sinne Vordemberges als Energie zu interpretieren versucht, Farbflächen als Energiefelder. Bei der Umschreibung der visuellen Wirkung solcher Farbfelder kommt man am ehesten zu solchen Attributen wie „pulsierend“, „vibrierend“, auch „fluktuierend“ (das ist in den Traktaten zur monochromen Malerei dutzendfach belegt). Taktile Feinstrukturen, wie sie Vordemberge zur Geltung brachte, dürften sich in ihrem Empfindungswert mit den so bezeichneten visuellen Erfahrungen decken. Solche Übereinstimmung wirkt sich intensivierend auf unsere Empfindung aus. Die Mobilisierung dieser Feinwirkungen dürfte die notwendige Ergänzung zu der Reduktion der Grobstruktur der Bilder darstellen.

Die primären formalen Bestandteile der letztgenannten Bilder sind Dreiecke. Nicht mehr eingebunden in ein geometrisches Muster, als Unterteilung von Quadraten, sind Dreiecke in Komposition No. 129 von 1941 frei auf der Bildfläche verteilt. Nur eins von ihnen verläuft in einer Kante parallel zum senkrechten Bildrand, hält sich dadurch – wenn auch nur vage – an. Die andern sind in unregelmäßigen Winkeln aufgesetzt, aus dem Lot be-

wegt, korrespondieren eher als zum Bildrand zu der einen feinen, leicht schrägen Linie im Bildfeld. Zwischen den weit auseinandergetriebenen Formen existiert ein Gleichgewichtsverhältnis, das die Distanzen, das Zwischenfeld, ebenso miteinbezieht wie die Formen selbst: etwa als Feld, in dem Kräfte verlaufen, Vorstöße gebremst werden, so daß sie nur noch ganz leise die andere Form erreichen, sie nur mit dem nötigen Minimum an Energie berühren. Die Richtungen, der Verweis der Formen aufeinander, ist dabei von großer Wichtigkeit; unserer Imagination erscheint bei einigem Betrachten, das Spiel der Formen setze sich – unausgesprochen, nicht fixiert – fort über die ganze Bildfläche. Die Mechanik im Zusammenhang der Formen ist abgelöst worden durch so etwas wie ein fernwirkendes, equilibriumistisch auskalkuliertes Bewegungsspiel, in dem die Kräfte aufs Feinste abgewogen werden.

Die leichte, schräg das Bildfeld zerteilende Farblinie, die eine Bewegung des Bildfeldes initiiert, tritt öfter in Arbeiten Vordemberges aus dieser Zeit auf. Ebenso wie Formen, Dreiecke, oft nur als Umrisse gegeben werden, als zerbrechliche Liniengebilde, dem Farbgrund eingelassen. Der zerteilte oder der in eine Form hineingenommene Bildgrund wird behutsam mit ins aktive Verhältnis zu den anderen Bildformen gebracht.

Es gibt dann aber auch die deutliche farbige Teilung des Bildgrundes, wie in Komposition No. 141 von 1942–43 oder Komposition No. 155 von 1946. Prinzipiell ergibt sich daraus die Möglichkeit, beide Teile des Bildfeldes als relativ selbständig zu behandeln, sie je für sich mit agierenden Formen zu besetzen (wie es im ersten Beispiel angedeutet ist), oder die andere Möglichkeit, die getrennten Grundflächen durch die Besetzung mit Kleinformen zu überspielen, sozusagen mehrschichtig zu operieren (was im zweiten Beispiel geschehen ist, in dem allerdings dann auch noch die getrennten Grundflächen im Kreis zusammengefaßt und gegen einen andersfarbigen Fond abgesetzt sind).

Abb.
19 u. 20

Komposition No. 155 ist die erste Arbeit in unserer Betrachtungsreihe, in der als Kleinformen im Bild nur Streifen auftreten. Diese Elemente wirken differenziert nach Stärke und Länge, mehr noch aber durch ihre unterschiedliche Richtung, ihre Lage zueinander. Zwischen parallel gesetzten Streifenelementen ergibt sich am ehesten ein formneutraler Zwischenraum, der durch nichts wirkt als durch seine farbige Füllung (welche Bildmöglichkeit später primär von Vordemberge benutzt worden ist). Während Streifen in divergierender Lage zueinander, die auch noch unterschiedlich kräftig sind, Verschiebungen in der Fläche suggerieren, Aneinanderlagern, Berühren, gar einmal auch Überlagern, öfter eher langsames Auseinander-

driften. Und in diese Formbewegungen ist allemal der Bildgrund einbezogen, in seiner Farbigkeit als Kraft, die diese Bewegungen trägt. Oft als eine ganz behutsame Farbigkeit zu sparsamer, geringer Formbewegtheit. Einige Bilder aus dieser Zeit hat Vordemberge selbst gern als „leise“ bezeichnet, die Komposition No. 163 von 1947 gehört dazu.

Abb. 23

Wenn diese Bildeigenschaft überhaupt noch zu steigern war, dann in solch einer Collage aus demselben Jahr 1947, die nur aus dreierlei weißem Papier besteht: auf einen weißen Papiergrund ist eine abgerissene Blattecke geklebt, die mit den geschnittenen Außenkanten etwa diagonal verläuft, aus ihr ist eine gegliederte Form herausgerissen: in dieser Negativschablone erscheint an dieser Stelle der Grund als aktive Form. Und es ist, zur ausgerissenen Form korrespondierend, noch ein gekrümmtes Stückchen Papier zugesetzt, ein minimales plastisches Element. Man kann sich kein sensibleres Arrangement nur nuancierter Materialwerte vorstellen (das scharf ausgelichtete Foto gibt die Unterschiede zu kraß wieder).

Abb. 21

Es war schon öfter darauf hinzuweisen, daß Vordemberge Teile eines Bildes in relative Selbständigkeit gesetzt, Formkompartimente abgegrenzt hat. In den Kompositionen No. 166, 175 und 180 haben wir es in verschiedener Weise mit solchen Bildprinzipien zu tun. Im ersten Falle handelt es sich noch um eine fensterartige Ausgliederung eines Teiles des Bildgrundes, von Kleinformen überspielt, durch Winkelbalance und Farbverwandschaft einbezogen. Die Komposition No. 175 aus dem Jahre 1948 ist hingegen ein Triptychon, ein Bild aus drei wirklich voneinander getrennten, nebeneinander gesetzten Bildfeldern: zwei gleichen schmalen Hochformaten und einem Quadrat. In ihrer formalen Füllung unterscheiden sich die Tafeln erheblich, die linke ist am kompaktesten ausgelegt mit waagerechten Formeinschüben, die mittlere schräg überspannt von einem Faden, die quadratische rechte zeigt ein schwebendes Arrangement von Farbstreifen. Der spürbare Zusammenhang dieser drei Tafeln ist nicht in einer schematischen formalen Übereinkunft begründet, sondern in einem Bewegungsverlauf — zwischen den kontrastierenden Außentafeln nimmt die mittlere tatsächlich eine vermittelnde Funktion ein. Auf ganz handgreifliche Art ist das Triptychon ein Beispiel für asymmetrische Bilddbalance, den Bewegungsausgleich ungleicher Teile. Die realen Trennungen der zusammengehörigen Bildfelder bringen so etwas wie ein retardierendes Prinzip in den Bildverlauf, machen ihn dadurch deutlicher.

Abb. 24

Abb. 25

Abb. 26

Die Komposition No. 180 von 1950 ist auch ein Triptychon — Vordemberge hat eine Reihe von Triptychen und Diptychen gearbeitet —, aber eins in anderer Feld-Zuordnung. Schon die Gliederung des Bildfeldes in drei

ungleiche, auseinandergerückte Teile ist eine elementare Komposition, zusammengefaßt durch Rahmenfeld und Randabschluß. Die Drehung der Farbfelder zu dieser Grund-Komposition ist eine Komponente der Wirkung.

12.

Zu den Bildern Vordemberges aus dieser Werk-Epoche hat Hans Arp einen poetischen Kommentar geschrieben. Er nennt darin Vordemberges Arbeiten „reine Eilande“ in „der grauenhaften Wirrnis unserer Zeit“, sie seien „eine Abkehr von der Verworrenheit, von der Besessenheit, von der Liebe zum Dreck“, sie seien nicht dozierend – wie die Bilder Picassos –, sondern wiesen durch ihre Klarheit, ihre Schönheit „den natürlichen Weg zum Licht“.

Arps mit dem Lob der Bilder Vordemberges verbundenes Lamento über die Zeitläufte läßt sich nicht als Rhetorik abtun. Es trifft leider zu, daß diese Bilder Vordemberges unter Umständen entstanden sind, die entgegengesetzt waren zu der in den Bildern gewonnenen Harmonie, ihrer heiteren Gelassenheit:

Mit der Verfestigung der Nazi Herrschaft waren für Vordemberge wie andere Künstler der Avantgarde die Verhältnisse in Deutschland zunehmend bedrängender geworden. 1936 wurden mit der Zerstörung des Abstrakten Kabinetts auch die Bilder Vordemberges aus dem hannoverschen Provinzialmuseum entfernt, wurden Bilder Vordemberges in Berlin als „entartet“ gebrandmarkt. Es kam gefährdend hinzu, daß Vordemberges Frau jüdischer Herkunft war. Der 1936 unternommene Versuch, in der Metropole Berlin einen Unterschlupf zu finden, erwies sich als trügerisch. Deshalb ging Vordemberge 1937 in die Schweiz, wo er aus glücklicheren Tagen Freunde hatte. Im folgenden Jahr emigrierten Vordemberges in die Niederlande, nach Amsterdam, wo sie allerdings dann bald von der deutschen Okkupation eingeholt wurden.

Die Lage der Emigrierten im besetzten Amsterdam kann man sich wohl kaum deprimierend genug vorstellen. Nur dank der Mitarbeit von Frau Vordemberge-Leda konnte das Lebensminimum erlangt werden. Vordemberge mußte im Verborgenen malen. Kontakte zu Gleichgesinnten wurden schwierig; anrührendes Zeugnis aus dieser Zeit ist der Bericht Vordemberges über seine Freundschafts-Gespräche mit Max Beckmann, der ebenfalls als Flüchtling aus Deutschland in Amsterdam hängen geblieben war. (In den Tagebüchern Beckmanns findet man Vordemberges Bericht ergänzt und Eindringliches über die Lage in Amsterdam damals gesagt.)

Zu illegalen Publikationen arbeitete Vordemberge mit dem Drucker und Verleger Franz Duwaer zusammen. 1940 erschien ein Band mit Gedichten Vordemberges „millimeter und geraden“. 1942 gründete Vordemberge dann die Edition Duwaer, in der er einen Kandinsky-Band und einen Band mit Gedichten von Arp und Zeichnungen von Sophie Taeuber herausbrachte – mit größter typographischer und drucktechnischer Akribie gemachte Bücher, ohne Konzession auch in dieser Hinsicht an die Zeitumstände.

Nach dem Kriege, 1949, konnte Vordemberge ein Resümee seiner Werkentwicklung während der „niederländischen Epoche“ ziehen. Es erschien sein Album in der Edition Duwaer (von dem ich eingangs sprach, weil es mir den entscheidenden Eindruck machte). Es enthielt auch eine theoretische Zusammenfassung Vordemberges, in der er sich unter den Attributen „abstrakt“, „konkret“ und „absolut“ für seine Malerei zugunsten des letzteren entscheidet. Er spricht von der autonomen Farbkonstruktion, die auf nichts als auf Farbrelationen beruht, nicht verquickt ist mit den Verhältnissen außerkünstlerischer Wirklichkeit, und die dennoch über sich selbst hinausweist.

13.

Jetzt, als nach dem Krieg die Verhältnisse sich wieder normalisierten, konnte Vordemberge auch wieder aus der Isolation heraustreten, persönliche und künstlerische Beziehungen wiederaufnehmen. Es gab noch zu kämpfen, die künstlerische Position, die Vordemberge vertrat, war noch bei weitem keine allgemeine. Dennoch war sie mittlerweile geschichtlich geworden, das heißt, in ihren eigenen Leistungen verankert, ihren Hervorbringungen begründet. Und Vordemberge konnte sich im Streit um die gegenwärtig anzuwendenden künstlerischen Prinzipien schon auf die Geschichte von Stijl, Konstruktivismus, Dada berufen, man befragte ihn als Augenzeugen dieser heroischen Aufbrüche des modernen Kunstwollens nach Fakten und Wertungen. Er war peinlich genau in seinen Auskünften, wurde böse über Entstellungen, falsche Daten, aus Bequemlichkeit unüberprüft weitergereichte Aussagen. Er publizierte, oft der Richtigstellung wegen, Artikel, zum Beispiel über die Geschichte der Stijl-Bewegung, über Schwitters, Werkman, Kandinsky, den Jugendstil, die Farbe, Malewitsch.

Es gab wieder Ausstellungen, an denen er sich beteiligte (unter den ersten: „Moderne holländische Kunst“, Basel – Lausanne – Bern 1946;

„Vrij Beelden“, Amsterdam 1947). Die erste Einzelausstellung Vordemberges nach dem Kriege fand 1950 im Amsterdamer Warenhaus De Bijenkorf statt, sie war verbunden mit dem Auftrag, alle Etalagen des Warenhauses zu gestalten. 1953 erhielt Vordemberge für seine Malerei den Preis der 2. Biennale von Sao Paulo. 1954 zeigte die Galerie Ferdinand Möller in Köln seine erste Nachkriegsausstellung in Deutschland. Im selben Jahr wurde Vordemberge Mitglied des Pen-Club. 1955 zeichnete ihn seine Heimatstadt Osnabrück mit der Justus-Möser-Medaille aus.

1952 hatte Vordemberge einen Lehrauftrag über „Farbe als raumbildendem Element in der Architektur“ an der Akademie für bildende Künste in Rotterdam angenommen. 1954 wurde er an die neue Hochschule für Gestaltung in Ulm als Leiter der Abteilung für „Visuelle Gestaltung“ berufen. Er war an diesem Institut – dessen Arbeitsbeginn erfolgversprechend war, das an die Position des Bauhauses anknüpfend eine erneute Reform des Kunstschulwesens einleitete, das dann aber doch in innere personale Verstrickungen geriet, übermäßig belastende Schwierigkeiten – tätig bis zu seinem Tode 1962. Als Dozent an der Hochschule für Gestaltung lehrte er freilich nicht Malerei, dieses Studienfach gab es dort gar nicht, sondern die Anwendung der elementaren Prinzipien, die er sich in seiner Malerei erarbeitet hatte, im Bereich der Visuellen Kommunikation und auch der Produktgestaltung.

14.

Schon um 1948 einsetzend, also gegen Ende der Amsterdamer Periode und bestimmend für die Ulmer Zeit, gab es noch einmal eine kennzeichnende Veränderung in Vordemberges Werk: die freien Richtungsbezüge der Bildformen und Bildteilungen, das freie Spiel der Winkel, wichen wieder einem senkrecht-waagerechten Bildschema. Zur dominierenden Bilderscheinung wurden jetzt vertikale Farbstreifen. Bildgrund und eingesetzte Formen wurden dadurch austauschbar. Zugleich mit der formalen Einschränkung, die durch sie aufgegebenen Wirkungsmöglichkeiten gleichsam wettmachend, nahm die Farbigekeit der Bilder generell an Intensität zu.

In Arbeiten wie der Komposition No. 182 von 1951 mag man einen Übergang zu dem neuen Bildtyp sehen, da noch Formelemente aus früherem Gebrauch auftreten: Dreiecke, diagonal geteilte Quadrate. Diese Elemente sind jetzt aber aus ihrer Eigenständigkeit genommen, sie organisieren sich zu einer begleitenden Figuration, sie umspielen in symmetri-

Abb. 27

scher Position auftretende starke Balkenformen. Sie markieren Richtungs- und Maßbeziehungen, deuten ein imaginäres regelmäßiges Gitter (senkrecht-waagrecht wie diagonal) als Grundform des Bildes an. Sie sind zugleich farbige Akzente zu den schwarzen und weißen Hauptgewichten, gleichen die Ungleichheit dieser Farbfelder zueinander aus. Der statuarische Charakter, den die symmetrische Setzung eines schwarzen und weißen vertikalen Balkens dem Bilde geben würde, ist doch aufgehoben im asymmetrischen Bewegungsbezug.

Abb. 28

In einem regelmäßigen Grundraster angeordnet erscheinen auch die zwölf gleichgroßen Quadrate im Blickfeld der Kompositionen No. 189 von 1952. Ihre unterschiedliche Farbfüllung wirkt sich dadurch lebendiger, pulsierender aus. Dazu korrespondiert der farbig-formale Rhythmus der in die Zwischenzonen jeweils eingebetteten Farbstreifen.

Abb. 29

Ganz auf den Flächen-Rhythmus miteinander verzahnter Streifen gestellt ist die Komposition No. 199 von 1953. Es wird gerade an solchem formal reduzierten Beispiel deutlich, wie sehr – abgesehen von den farbigen Korrespondenzen – die bewegte Erscheinung des Bildes herrührt von einem Wechselspiel der Formen: vor allem die frei im Blickfeld endenden Streifen lösen imaginäre diagonale Formbeziehungen aus, einen Bildvollzug in der Vorstellung des Betrachters, instabil, lebhafter und feingestimmter als es ein real ausgeführter Formbezug je zu sein vermöchte.

Abb. 30

Solch imaginäres Bewegungsspiel, ausgelöst durch den Rhythmus einer Streifensetzung in einem Farbfeld, wird in der Komposition No. 206 von 1955–56 benutzt, um eine formale Korrespondenz zu der Bewegung reiner Farbe zu gewinnen. Die linke Hälfte des Formats ist eine ungestörte rote Fläche. Die Kraft des intensiven reinen Rot in dieser Ausdehnung ist maximal. Sie würde allein von der Farbigkeit der beiden die andere Bildhälfte teilenden Streifenbreiten nicht gefaßt. Die akzentuierte Setzung weißer Partikel im Mittelfeld ist in dieser Hinsicht ein notwendiger Zusatz, darüber hinaus aber wirksam, weil hier eine Art der Bildbewegung (die Energie der reinen Farbe) umgesetzt wird in eine andere (einen farbig-formalen Rhythmus).

Abb. 32

In der Komposition No. 222 von 1962 – dem letzten Bild, das Vordemberge gemalt hat – sind die Farben aus dem Schwarz des Grundes her entwickelt, empfangen von ihm ihre Leuchtkraft und verlöschen in ihm. Das Schwarz wiegt der Menge nach die anderen Farben im Bild auf. Die formale Gliederung des Bildes macht aber keinen Unterschied zwischen Grund und eingesetzten Streifen; das Quadratfeld ist voller Maßkorrespon-

denzen von der vertikalen Mittelachse aus, doch auch die waagerechte Halbierung ist ausgespielt, die Farbstreifen sind in Austauschverhältnisse gebracht, Schwarz und die andern Farben haben umgesetzte Positionen. In der Wirkungseinheit eines solchen Bildes gelangt Schwarz zu farbigem Leben.

Schwarz ist für Vordemberge immer eine Farbe gewesen, der er zu-neigte. Er hat sie in den frühen elementar-konstruktivistischen Arbeiten als Farbe besonderer Energie benutzt, als gravierend auftretende Formfüllung. Er hat ihr später Eleganz entlockt, durch nuancierte Oberflächenbehandlung: glatt, glänzend – rau matt. Er hat sie als aktive Entgegensetzung zu andern Farben sichtbar gemacht, als relativen Wert wie alle andern Farben, nicht ausgenommen aus dem Kreis der eigenständigen Farbwerte.

Darin unterschied er sich von der Stijl-Doktrin, die Schwarz wie Weiß und Grau nur als negative Farbwerte ansah, geeignet zur Trennung der aktiven Farben voneinander, als farbneutrales Bildgerüst. In dieser Farbauffassung stimmte er überein mit Max Beckmann, mit ihm verband ihn – wie er festgehalten hat – gerade diese Leidenschaft für Schwarz. Vordemberge war ein Maler.

15.

Im letzten Jahrzehnt sind in der Kunst Tendenzen aufgekommen, die Gestaltungsprinzipien aufgreifen und weiterführen, wie sie Vordemberge als einer der Pioniere neuer Bildungsgestaltung erarbeitet hat. Man findet jetzt verbreiteteres Verständnis für eine Malerei der Ebenflächigkeit, eine Malerei reiner kräftiger Farben, eine formal schematisierte und systematisierte Malerei. Die Zeiten sind vorbei, daß man solche Bildverfahren in der Kunst als befremdlich ansah, als nur für angewandte Disziplinen tauglich. Man erkennt im Gegenteil, daß solche Kunst in einem besonderen Verhältnis zu unserer Umwelt, zur menschlichen Zivilisation allgemein, steht – daß solche Kunst ein positiver Beitrag zur Aktivierung unserer Lebensmöglichkeiten ist.

Vordemberge hat allerdings nie so direkte Wirkungen gesucht, wie sie heute gebraucht werden, da man dazu neigt, Kunst als einen Bestandteil unserer Umwelt zu fordern, Kunst, die sich durchsetzt wie all das Grobsinnfällige um uns herum. Für ihn löste sich Kunst nicht derart in der Verwirklichung auf, für ihn war das Bild noch Feld der Imagination, ein Bewegungsraum absoluter Vorstellung.

Friedrich Vordemberge-Gildewart

- 1899 am 17. November in Osnabrück geboren,
Schulzeit und Tischlerlehre in Osnabrück
- 1919 zum Studium an der Kunstgewerbeschule und der Technischen Hochschule
nach Hannover (Innenarchitektur, Architektur, Plastik)
- 1919 erste künstlerische Arbeiten (Reliefs, Plastik-Entwürfe)
- 1922/23 Baukeramiken, Zeichnungen, Collagen, Malerei
- 1924 Atelier im Haus der Kestner-Gesellschaft,
Gründung der Gruppe K (zusammen mit Hans Nitschke),
Ausstellung der Gruppe K in der Kestner-Gesellschaft,
Bekannschaft mit Schwitters und Arp,
Mitglied von „Der Sturm“, Berlin
- 1925 Ausstellung im „Sturm“,
Begegnung mit Theo van Doesburg,
Mitglied von „De Stijl“,
Teilnahme an der Ausstellung „L'Art d'Aujourd'hui“ in Paris und an der
Großen Berliner Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof
- 1926/27 Teilnahme an Ausstellungen der Société anonyme in Brooklyn und New York
- 1927 Teilnahme an der Ausstellung „Wege und Richtungen der abstrakten Malerei
in Europa“ in der Kunsthalle Mannheim
- 1929 Ausstellung in der Galerie Povolozky, Paris;
Teilnahme an der Ausstellung „Abstrakte und surrealistische Malerei und
Plastik“ im Kunsthaus Zürich
- 1930 Teilnahme an der ersten Ausstellung der internationalen Gruppe „cercle et
carré“ in Paris und der Ausstellung „Vision und Formgesetz“ der Galerie
Ferdinand Möller, Berlin
- 1931 Teilnahme am „4ème Salon des Indépendants“ in Bordeaux
- 1932 Gründungsmitglied der Gruppe „abstraction — création“ in Paris
- 1934 Ausstellungen in Mailand, Galeria del Milione, und Rom, Bragaglia Fuori
Commercio
- 1936 Arbeiten in der Ausstellung „Entartete Kunst“ in Berlin
- 1936/37 Aufenthalt in Berlin
- 1937/38 Aufenthalt in der Schweiz
- 1937 beteiligt an der Konstruktivisten-Ausstellung der Basler Kunsthalle
- 1938 Ausstellung in Den Haag, Kunstzaal Kleykamp;
beteiligt an den Ausstellungen „Abstracte Kunst“ im Stedelijk Museum,
Amsterdam, und „Modern German Art“ in London
- 1938 Emigration nach Amsterdam
- 1939 Teilnahme an der Ausstellung „Réalités Nouvelles“, Galerie Charpentier, Paris
- 1940 Herausgabe des Gedichtbandes „millimeter und geraden“ bei Duwaer,
Amsterdam
- 1942 Gründung und Leitung der Edition Duwaer

- 1944 Teilnahme an der Ausstellung „Konkrete Kunst“, Basel, Kunsthalle
- 1948 Teilnahme am „3ème Salon Réalités Nouvelles“, Palais des Beaux-Arts, Paris
- 1949 Teilnahme an der Ausstellung „Les premiers maîtres de l'art abstrait“, Galerie Maeght, Paris
- 1950 Schaufenstergestaltung für das Kaufhaus Bijenkorf in Amsterdam, Den Haag, Rotterdam; Ausstellung im Amsterdamer Bijenkorf
- 1951 beteiligt an der Ausstellung „De Stijl“ im Stedelijk Museum, Amsterdam
- 1952 beteiligt an der Ausstellung „De Stijl“ auf der XXVI. Biennale von Venedig
- 1952 Lehrauftrag über „Farbe als raumbildendes Element in der Architektur“ an der Academie van beeldende kunsten, Rotterdam
- 1953 Preis der 2. Biennale von Sao Paulo
- 1954 Ausstellung in der Galerie Ferdinand Möller, Köln;
Mitglied des Pen-Club;
Berufung an die Hochschule für Gestaltung in Ulm als Leiter der Abteilung für Visuelle Gestaltung
- 1955 Ausstellung im Museum und Kunstverein Ulm;
Justus-Möser-Medaille der Stadt Osnabrück;
beteiligt an der I. Documenta in Kassel
- 1956 Ausstellung des Zürcher Kunsthouses: Albers, Glarner, Vordemberge-Gildewart
- 1957—59 Ausstellung in Hagen (Osthausmuseum, mit Albers), Kaiserslautern (Landes-gewerbeanstalt), Frankfurt a. M. (Kunstverein), Baden-Baden (Staatl. Kunst-halle, parallel zu Ackermann, Itten, Kleint), Hamburg (Die Insel), Freiburg i. Br. (Kunstverein)
- 1957 beteiligt an der Ausstellung „Malende Dichter — dichtende Maler“ im Kunstmuseum St. Gallen
- 1960 beteiligt an der Ausstellung „Konkrete Kunst, 50 Jahre Entwicklung“ im Helmhaus Zürich
- 1962 beteiligt an der Retrospektive „Die zwanziger Jahre in Hannover“, Hannover, Kunstverein
- 1962 am 19. Dezember in Ulm gestorben

Literatur

vordemberge-gildewart, époque néerlandaise, préface jean arp, éditions duwaer, amsterdam 1949

vordemberge-gildewart, eine bild-biografie, herausgegeben von richard p. lohse, niggli-verlag, teufen 1959

vordemberge-gildewart, Gemeente Museum Den Haag, Katalog 1966

Vordemberge-Gildewart, Siebdruckmappe, herausgegeben und eingeleitet von Eugen Gomringer, Edition Domberger, Stuttgart 1970

Hans L. C. Jaffé, Vordemberge-Gildewart — Mensch und Werk, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1971

Liste der Abbildungen

- 1 Projekte, Zeichnung 1919.
- 2/3 Keramik-Reliefs (nicht erhalten), 1919, je 40 x 63 cm.
- 4 Bleistiftzeichnung, 1920, 15 x 11,5 cm, Slg. Kurt u. Inge Fried, Ulm.
- 5 Bleistiftzeichnung mit Collage-Element, 1923, 30 x 19,5 cm, Geschwister Vordemberge, Osnabrück.
- 6 „Konstruktion mit Wall Street“, 1924, Öl und Papier auf Karton, 41 x 34 cm, Nachlaß.
- 7 Relief No. 7, 1924, Metall u. Glas, Öl auf Holz, 50 x 60 cm, Nachlaß.
- 8 Relief No. 8, 1924, Reifschiene, Öl auf Holz, 65 x 85 cm, Nachlaß.
- 9 Komposition No. 16, 1925, Öl auf Leinwand, aufmontierter Rahmen, 113 x 113 cm, Nachlaß.
- 10 Komposition No. 19, 1926, Öl auf Leinwand, aufmontierter Bilderrahmenwinkel und Holzhalbkugel, 80 x 80 cm, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover.
- 11 Komposition No. 34, 1927, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Slg. Max H. Welti, Zürich.
- 12 Komposition No. 38 (Collage „Arp“), 1927, Papier auf Karton, 53 x 40 cm, Slg. Curt und Erna Burgauer, Zürich.
- 13 Komposition No. 57, 1928–30, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, Städt. Museum, Ulm.
- 14 Komposition No. 69, 1931/32, Öl auf Leinwand, 37 x 37 cm, Leda-Vordemberge, Rapperswil.
- 15 Komposition No. 79, 1934, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Gemeentemuseum, Den Haag.
- 16 Komposition No. 114, 1939, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, Privatbesitz, Biberach.
- 17 Komposition No. 127, 1941, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Nachlaß.
- 18 Komposition No. 129, 1941, Öl auf Leinwand, 145 x 110 cm, Nachlaß.
- 19 Komposition No. 141, 1942/43, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, Nachlaß.
- 20 Komposition No. 155, 1946, Öl auf Leinwand, 120 x 80 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- 21 Collage weiß in weiß, 1947, Papier auf Papier, 30,5 x 24 cm, Hans Ulster, Zürich.
- 22 Komposition No. 159, 1946, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, Slg. Georges Baines, Antwerpen.
- 23 Komposition No. 163, 1947, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.
- 24 Komposition No. 166, 1947/48, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm, Martin und Gabriele Lederman, New York.
- 25 Komposition No. 175, 1948, Öl auf Leinwand, Mittelfeld mit Bindfadenelement, Triptychon, 60 x 104 cm, Nachlaß.
- 26 Komposition No. 180, 1950, Öl auf Holz, 47 x 62 cm, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover.
- 27 Komposition No. 182, 1951, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm, Nachlaß.
- 28 Komposition No. 189, 1952, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm, Pfalzgalerie, Kaiserslautern.
- 29 Komposition No. 199, 1953, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm, Nachlaß.
- 30 Komposition No. 206, 1955/56, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm, Nachlaß.
- 31 Komposition No. 210, 1958, Öl auf Leinwand, 130 x 100 cm, Nachlaß.
- 32 Komposition No. 222, 1962, Öl auf Leinwand, 50,5 x 50 cm, Nachlaß.

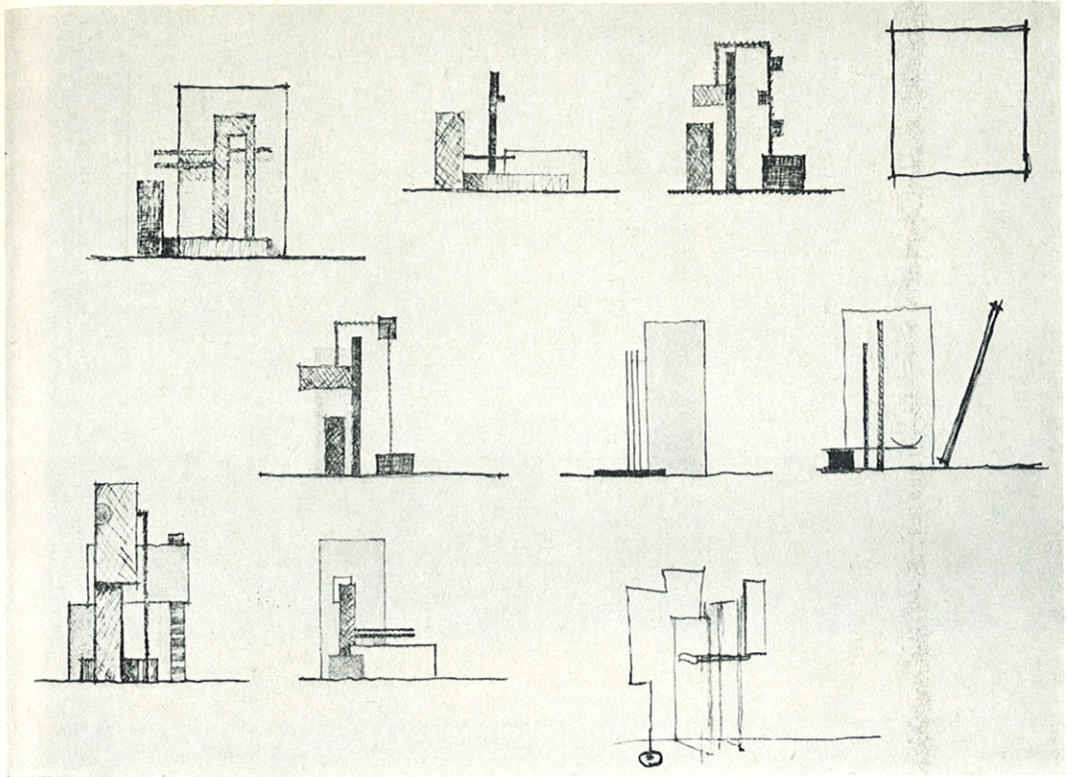


Abb. 2

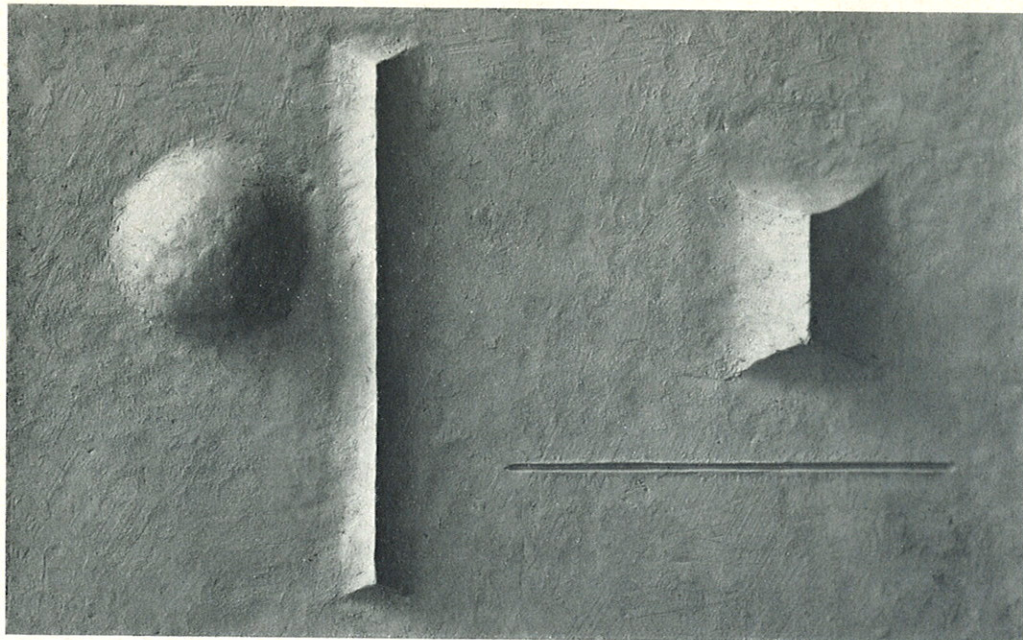
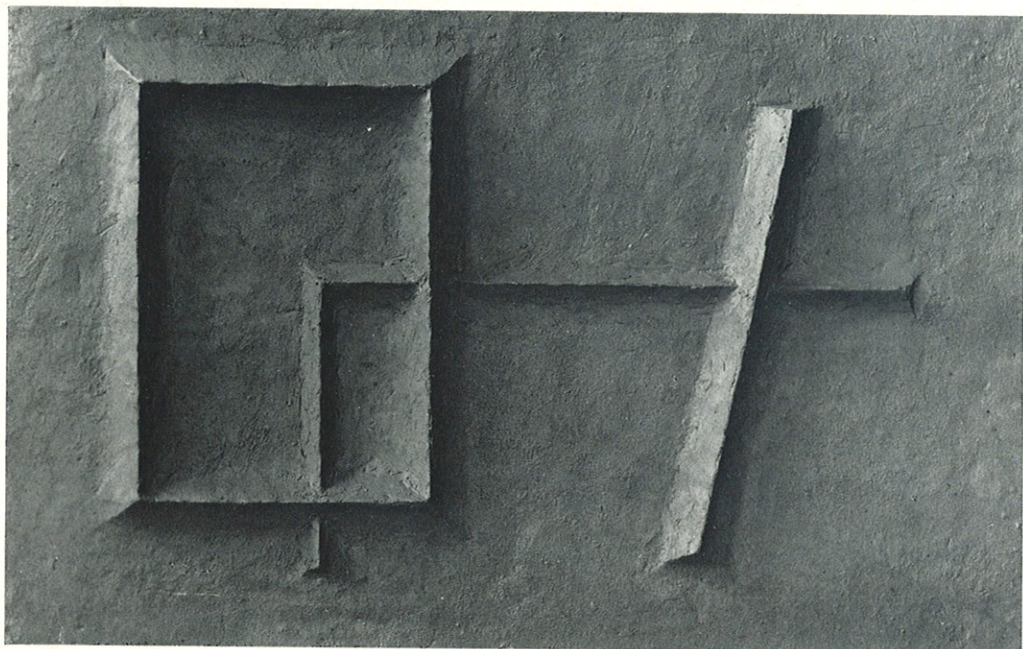
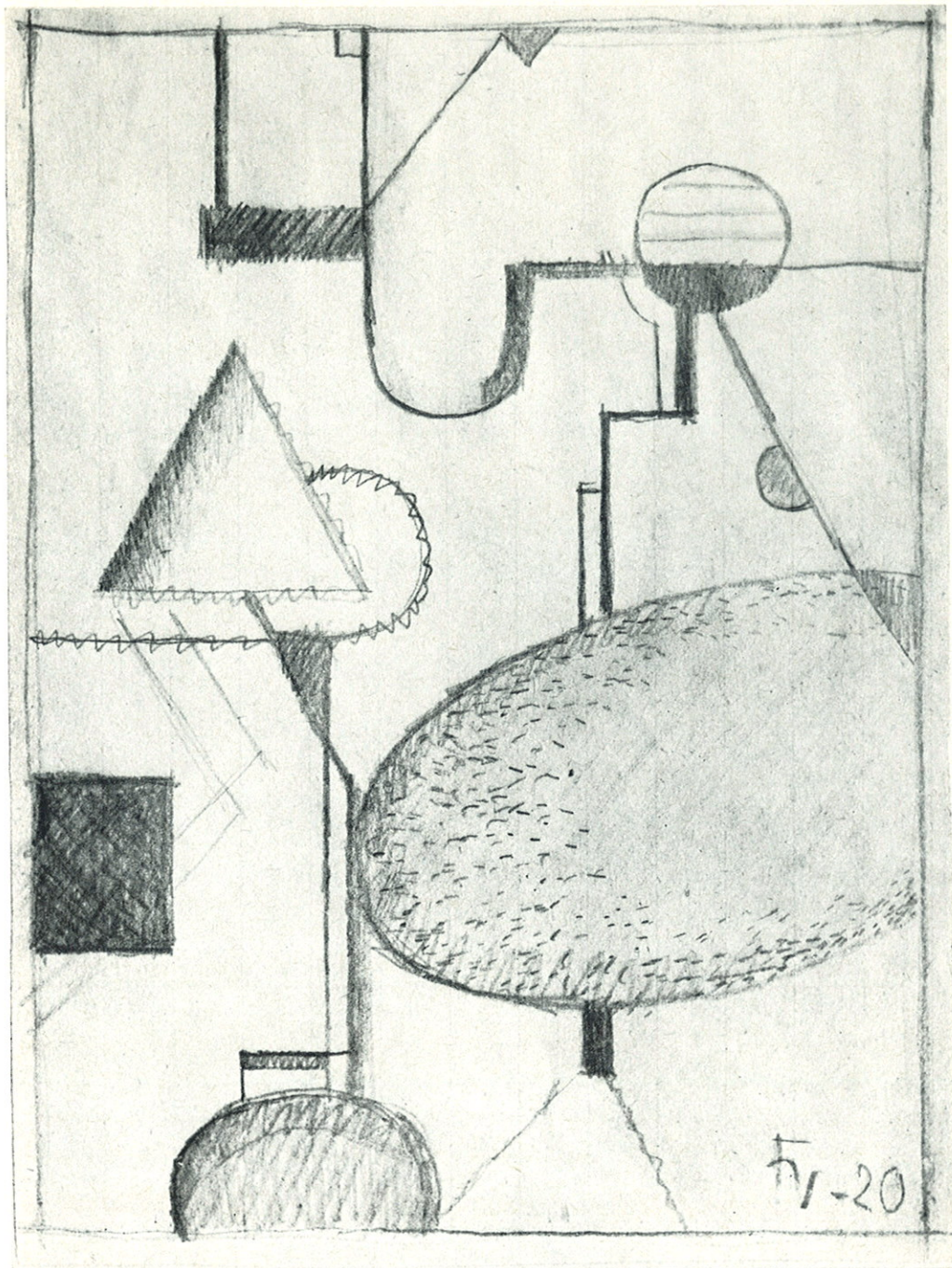
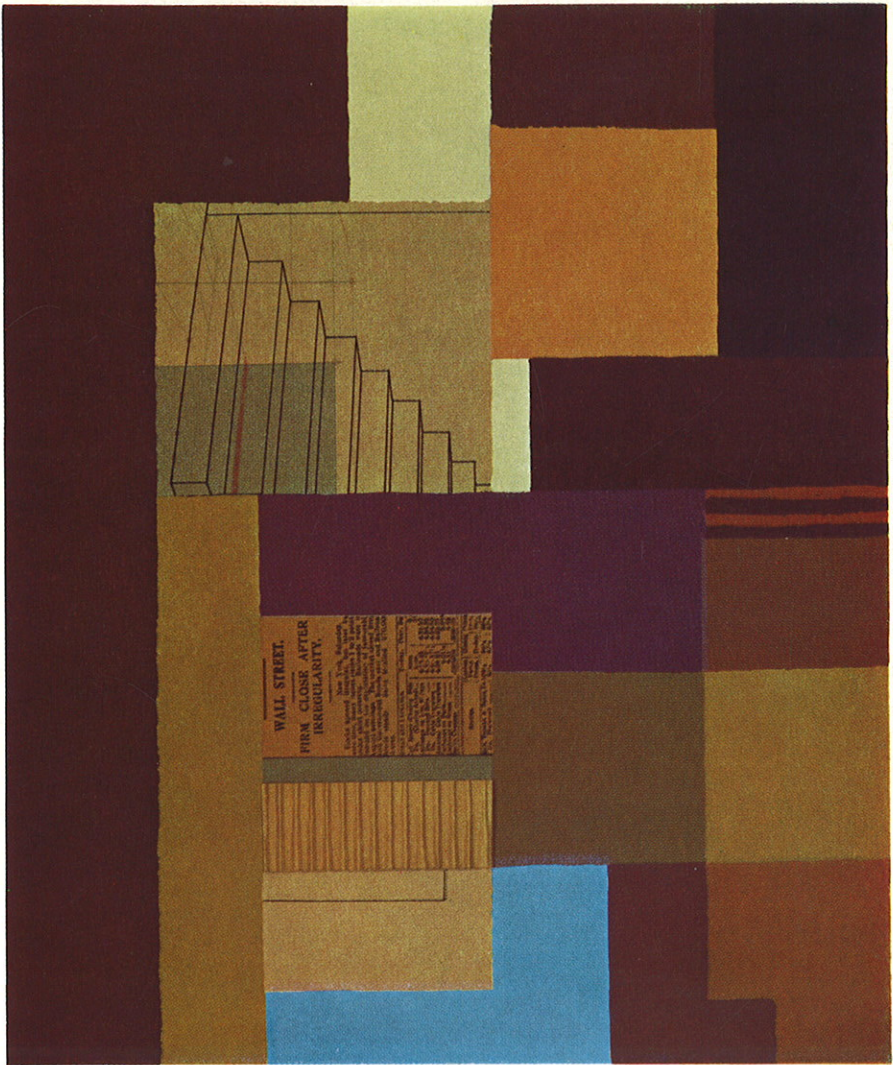
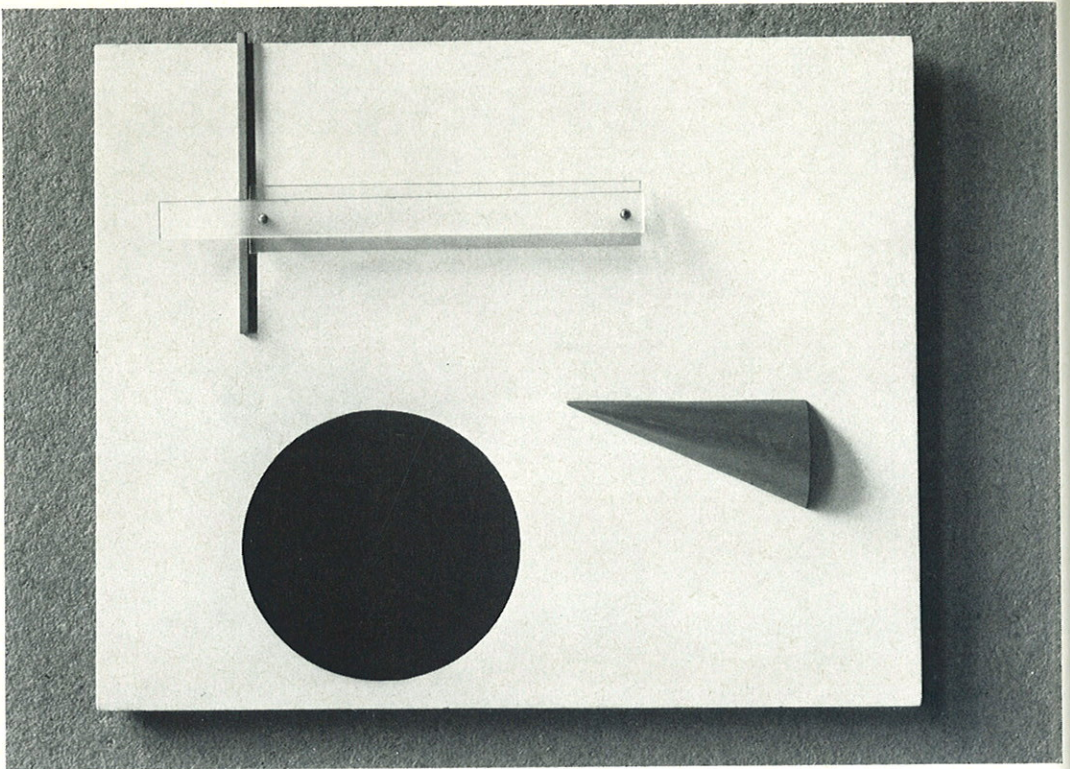


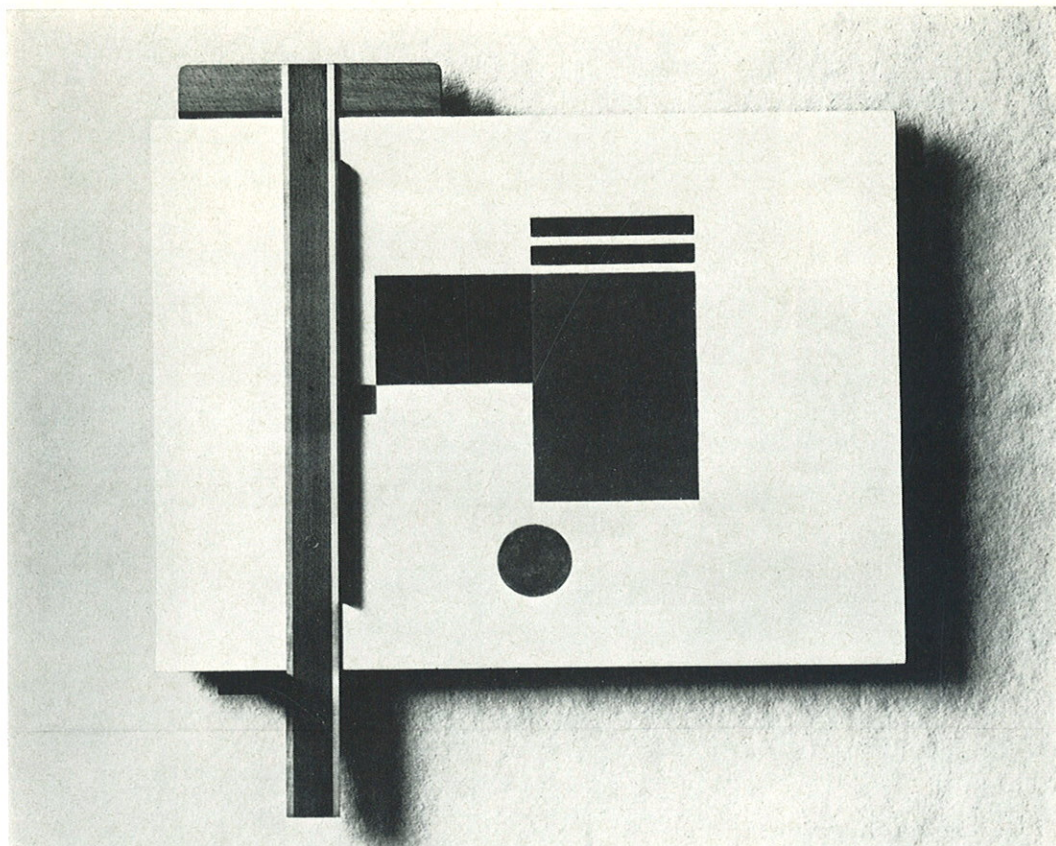
Abb. 3

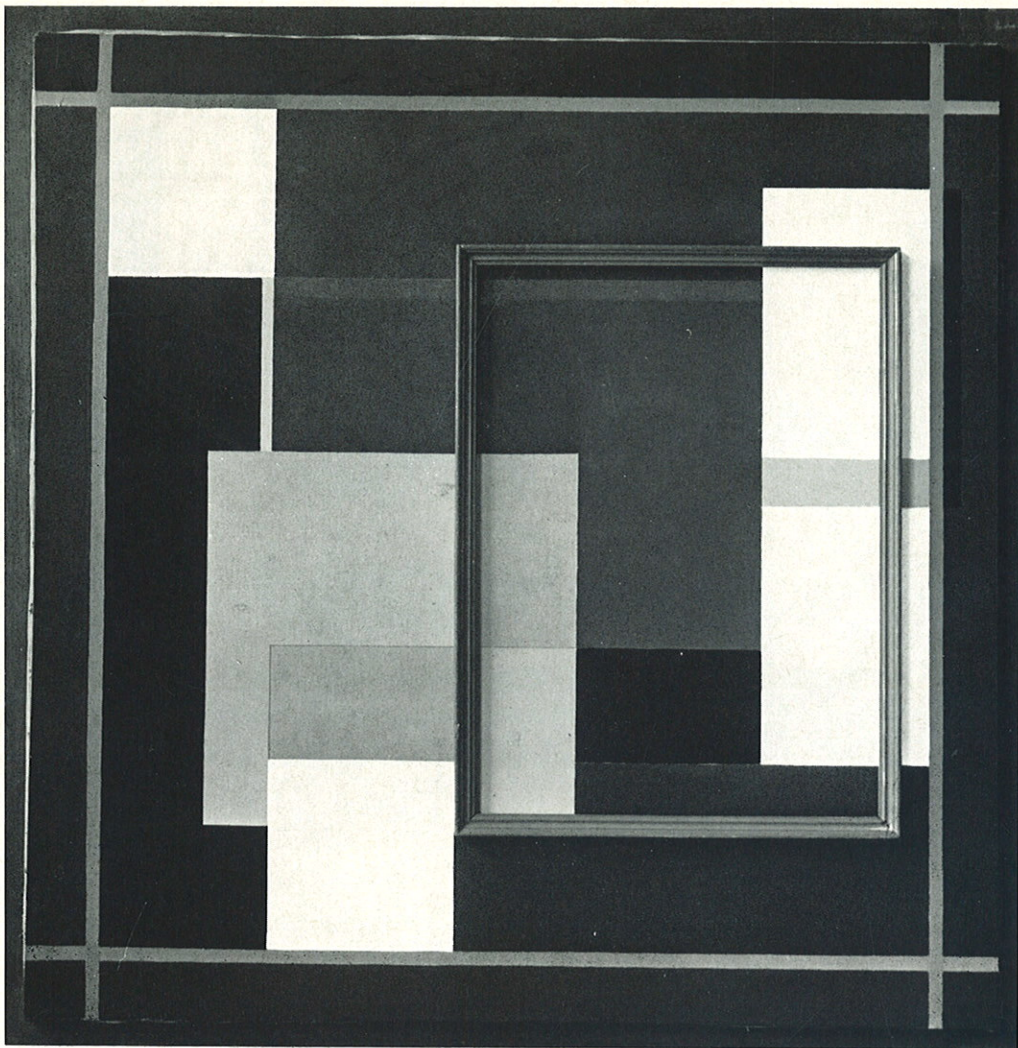


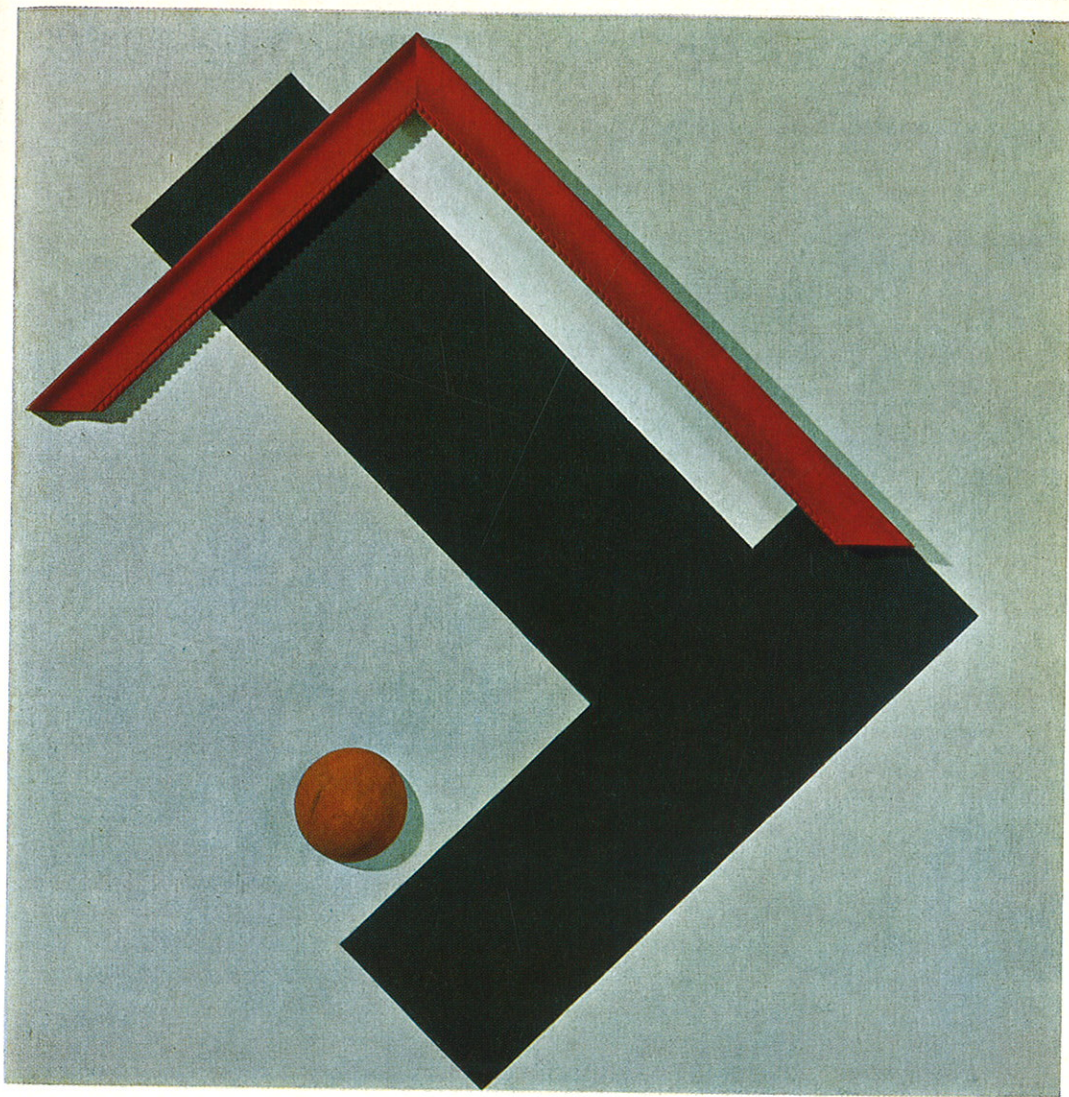


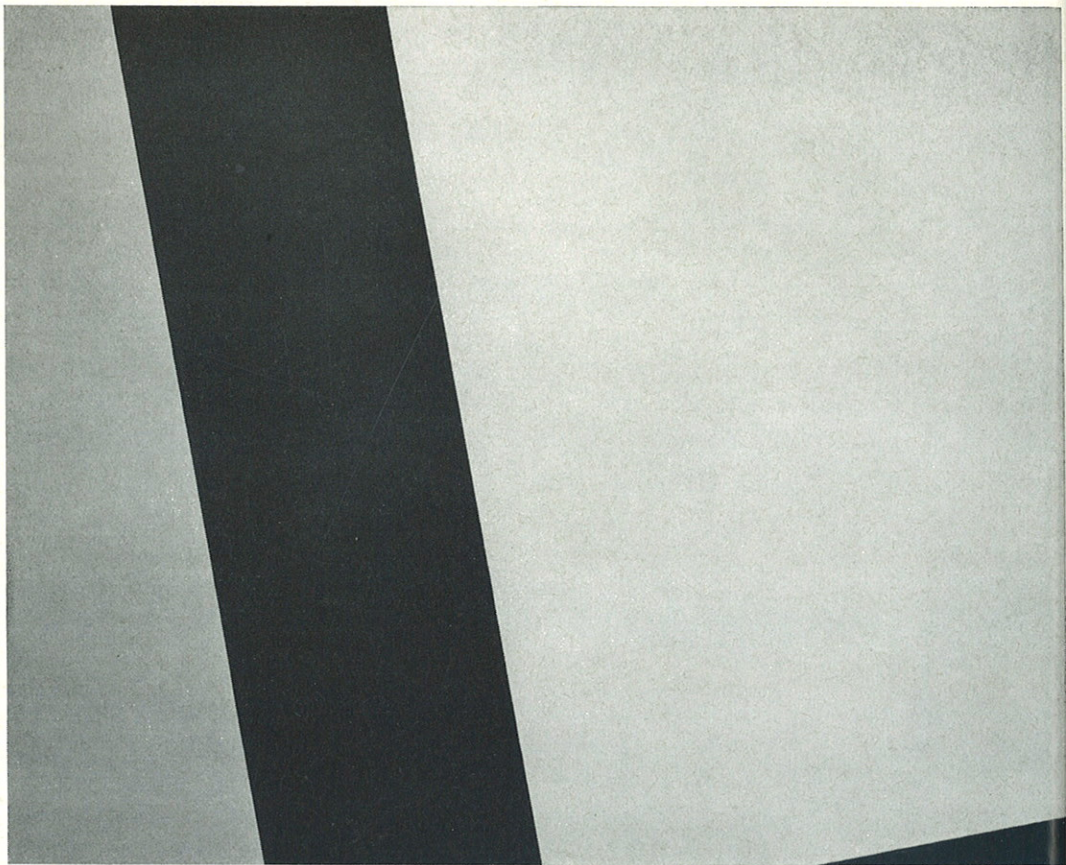


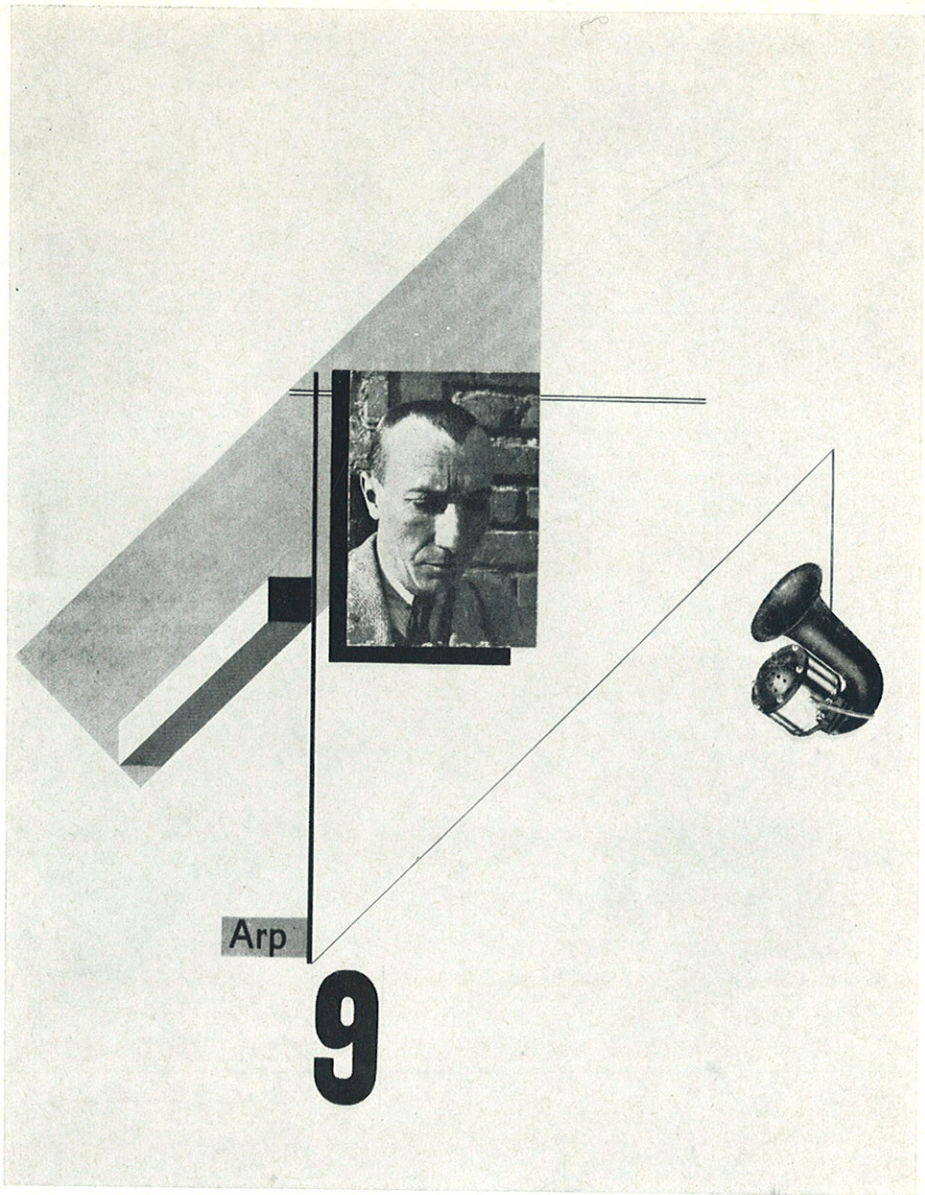


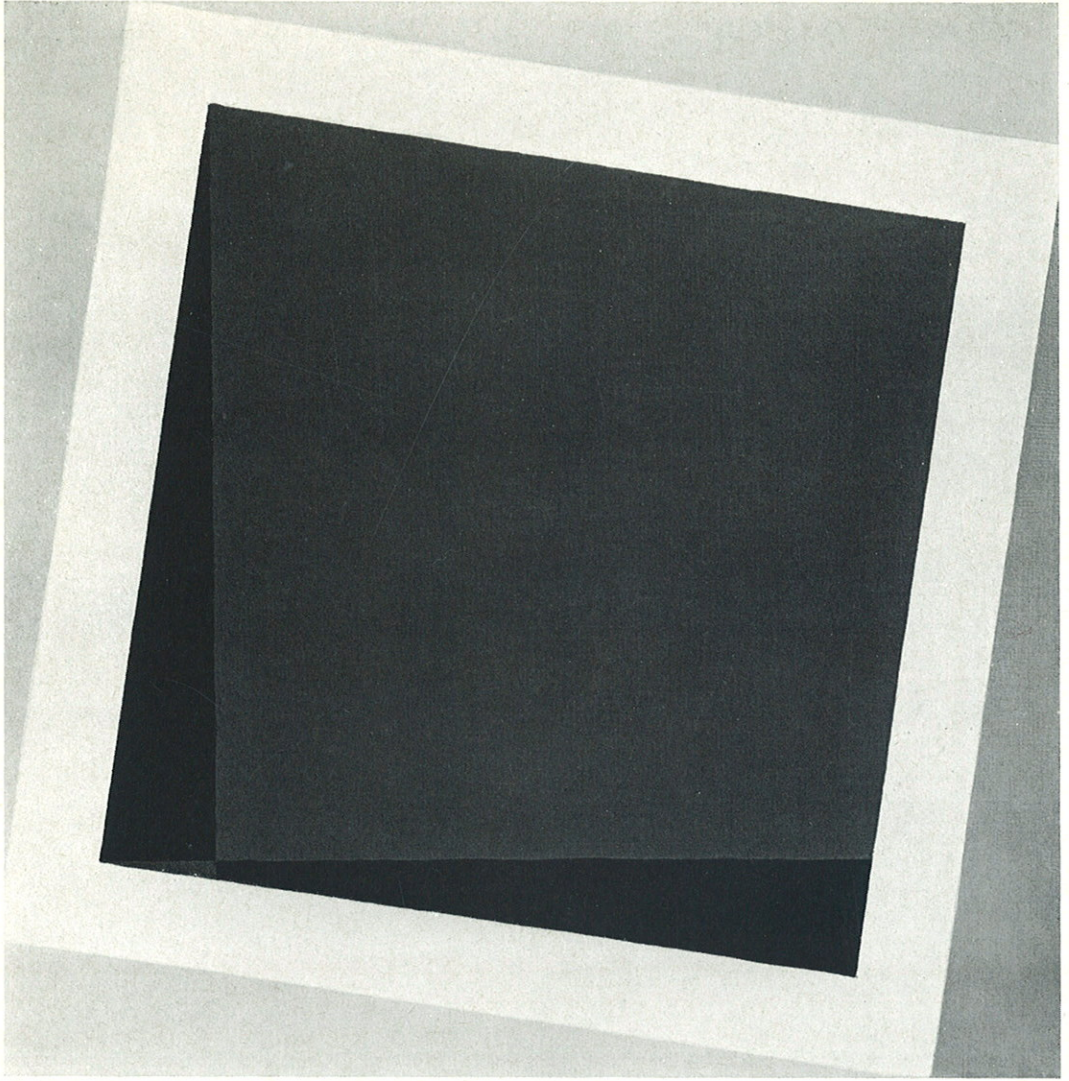


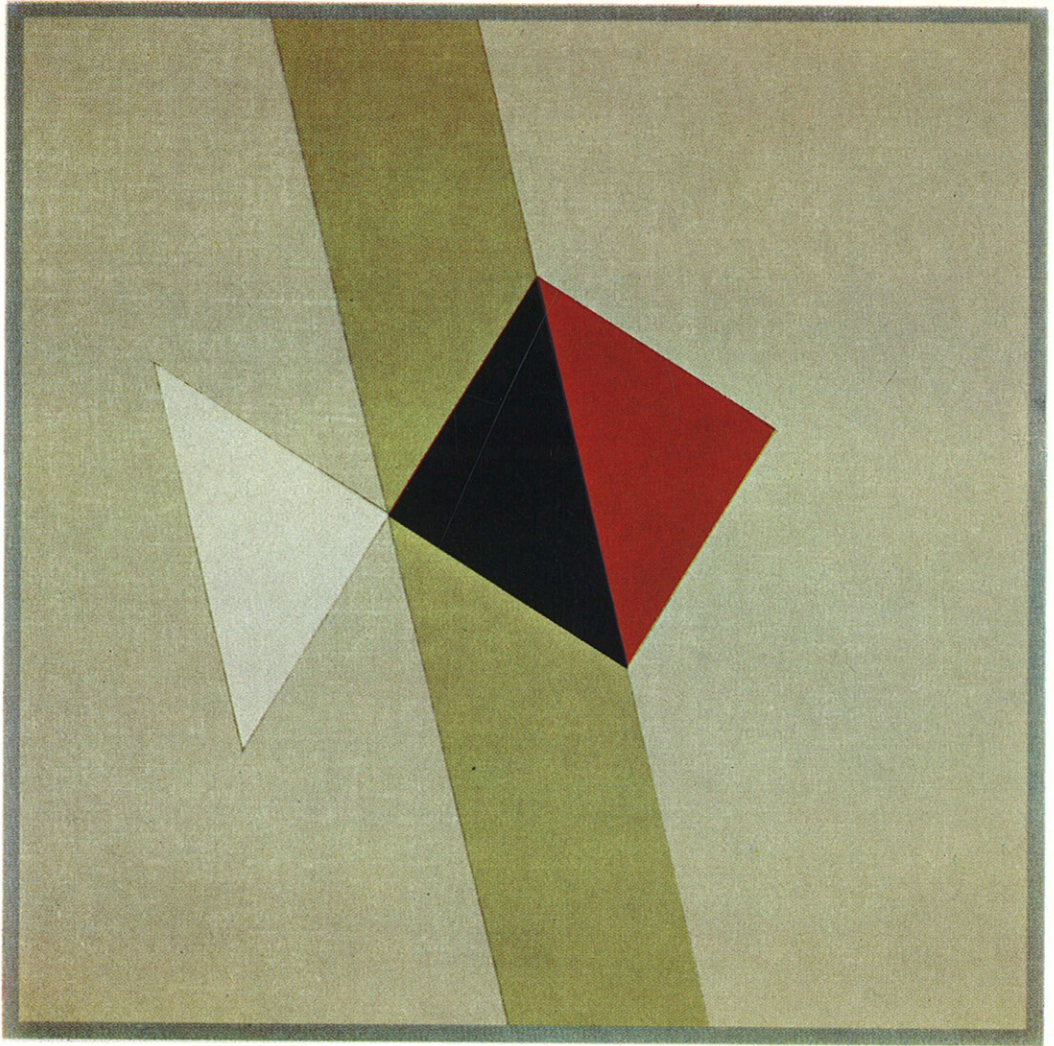


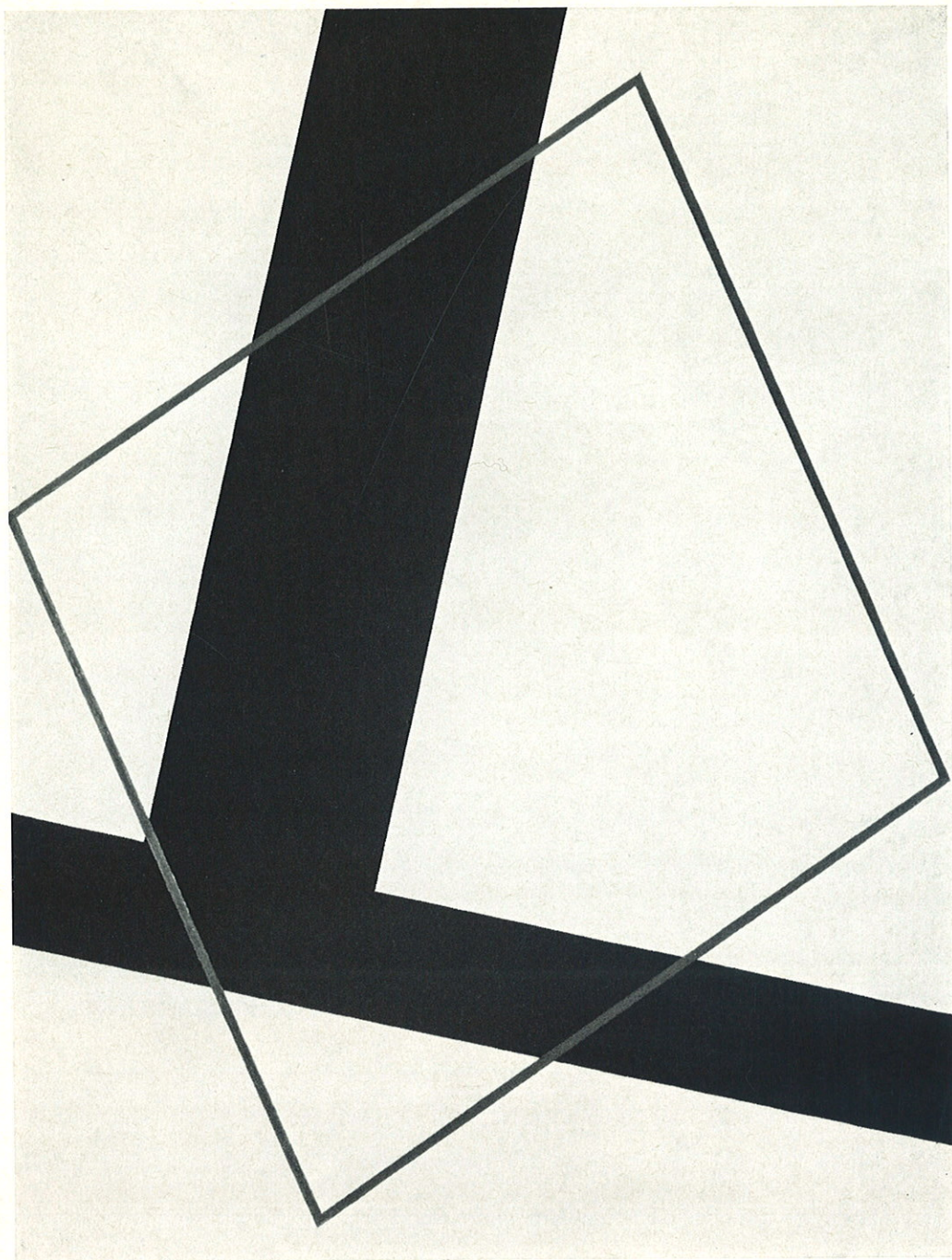


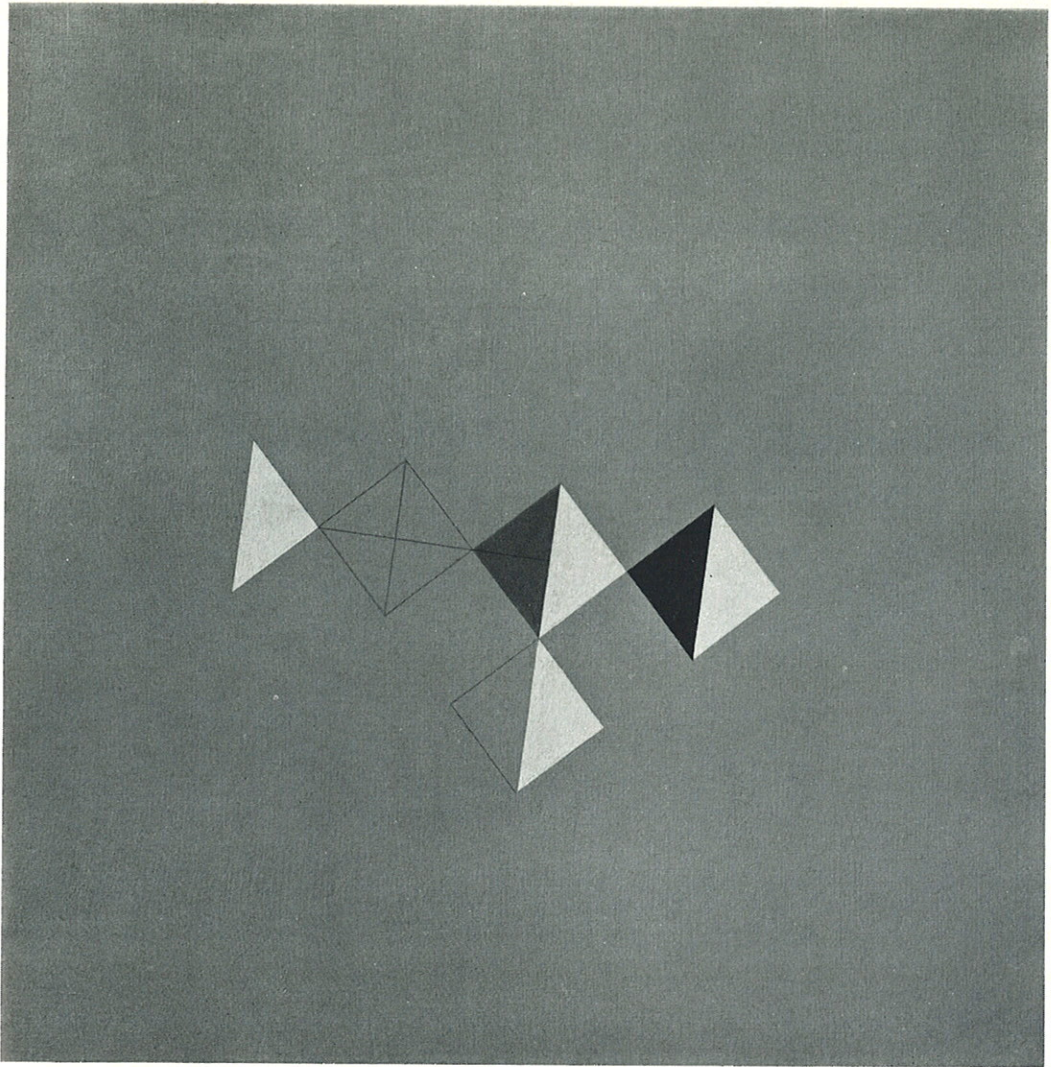


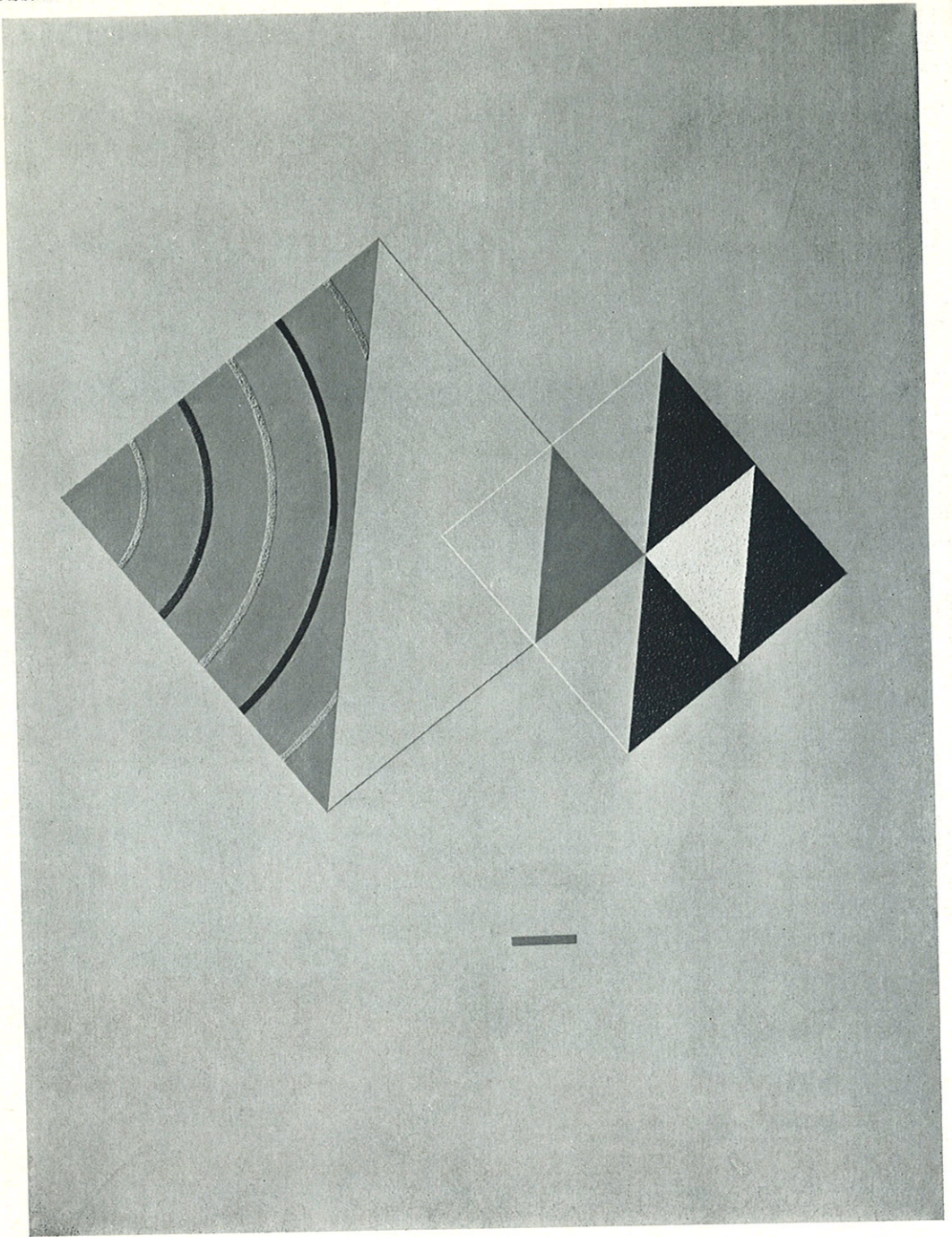


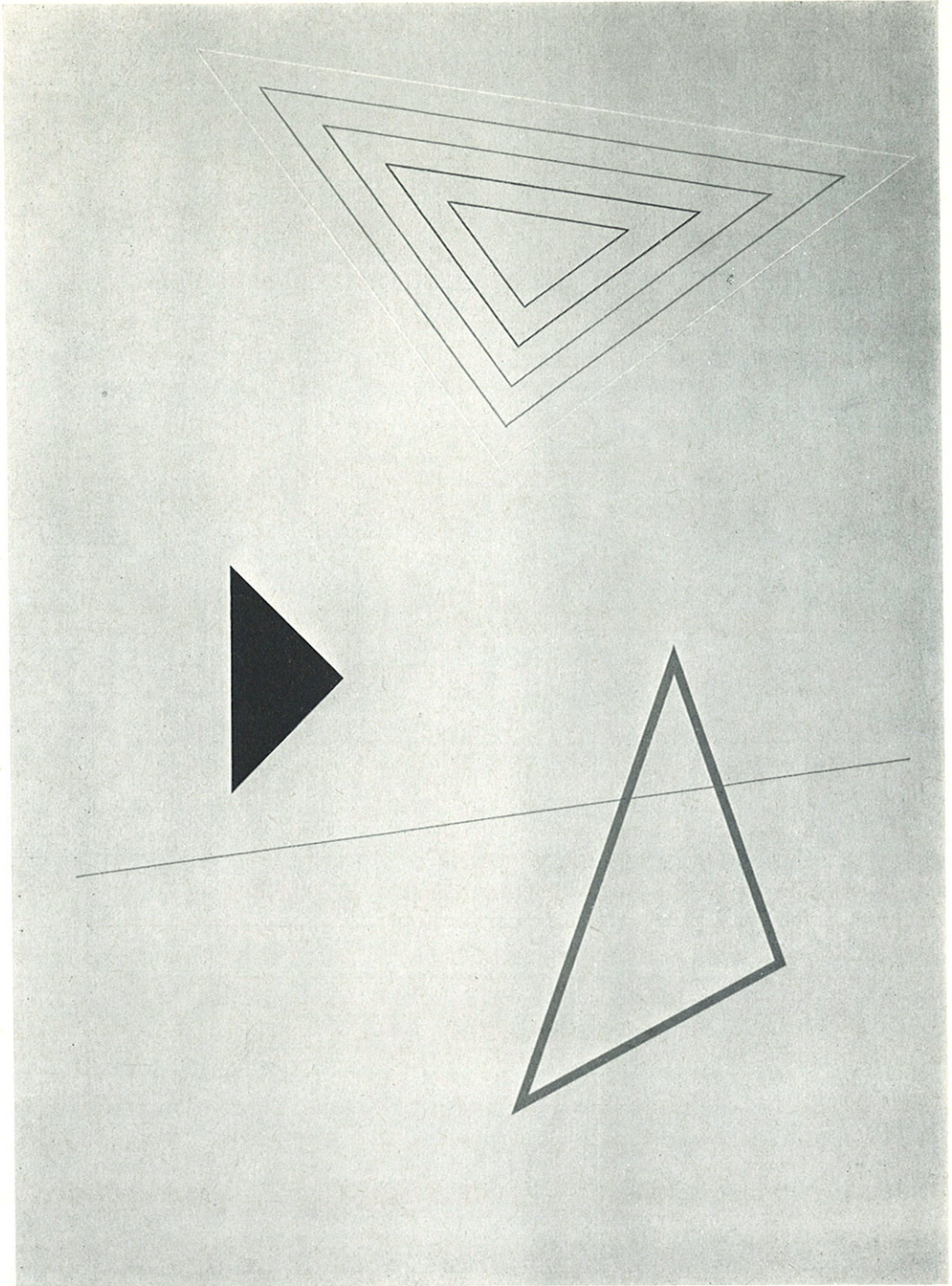


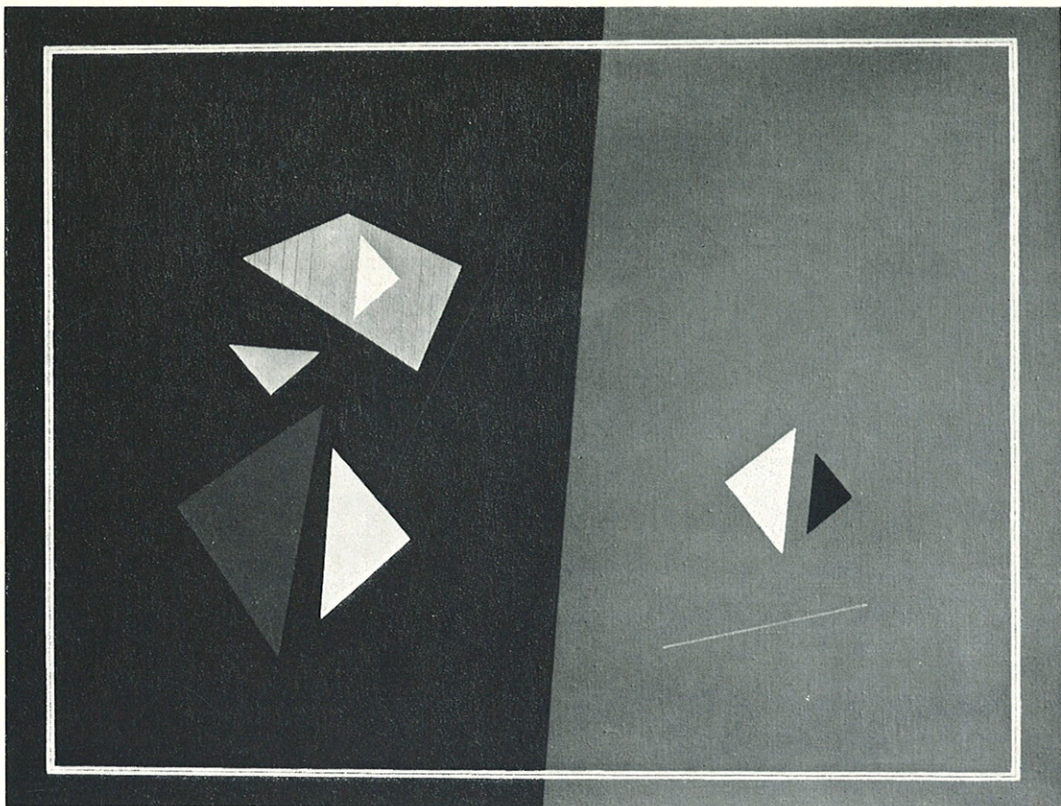


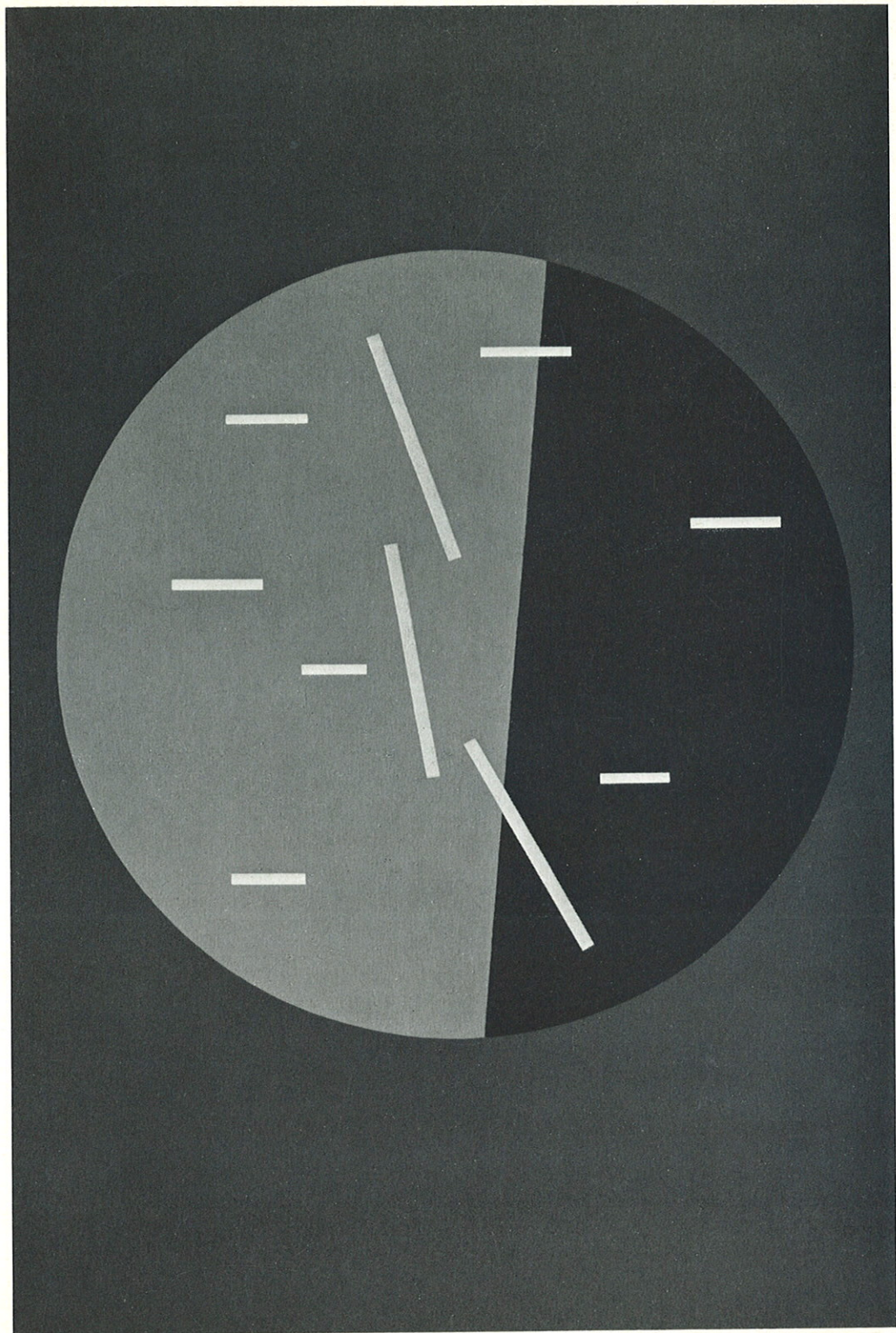


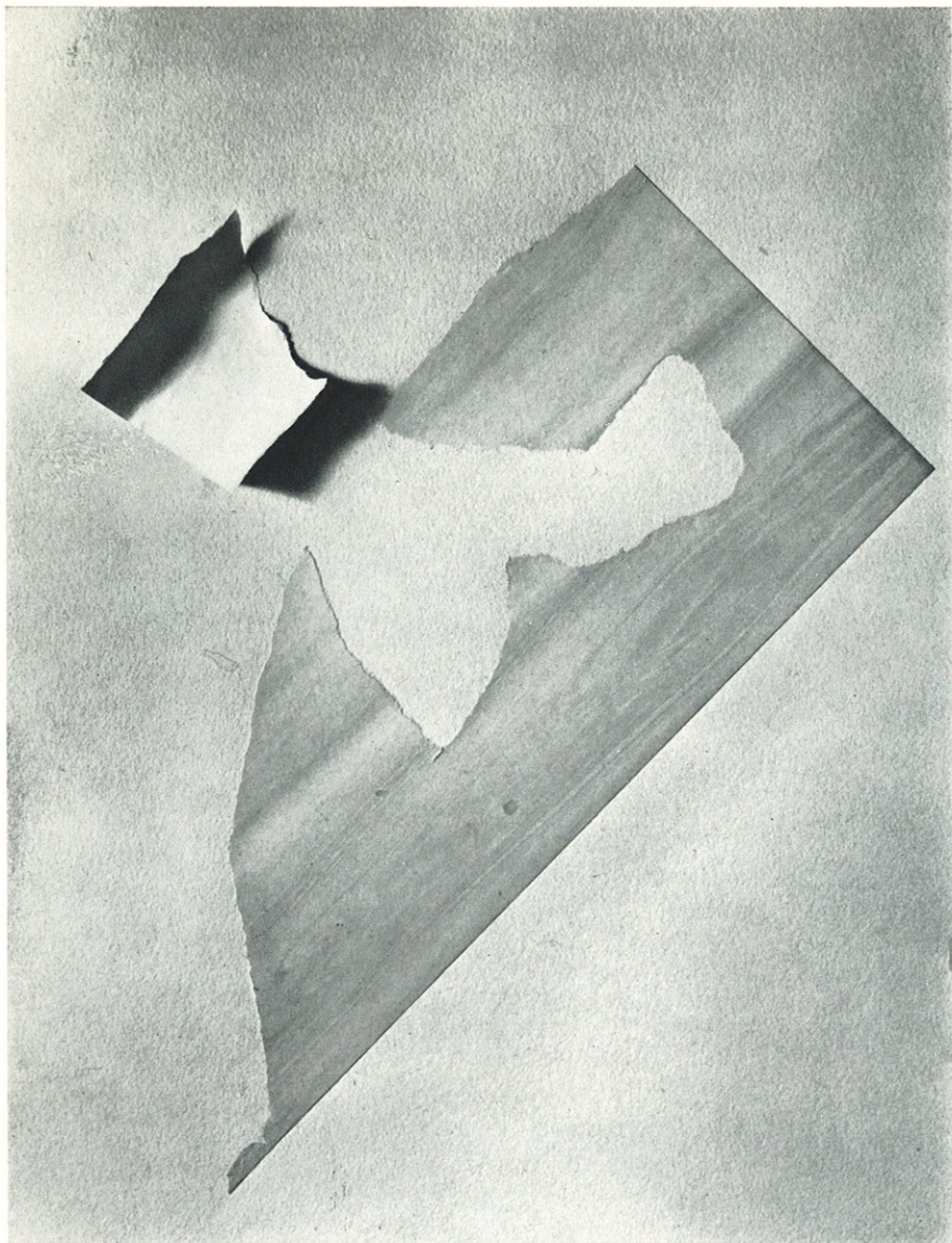


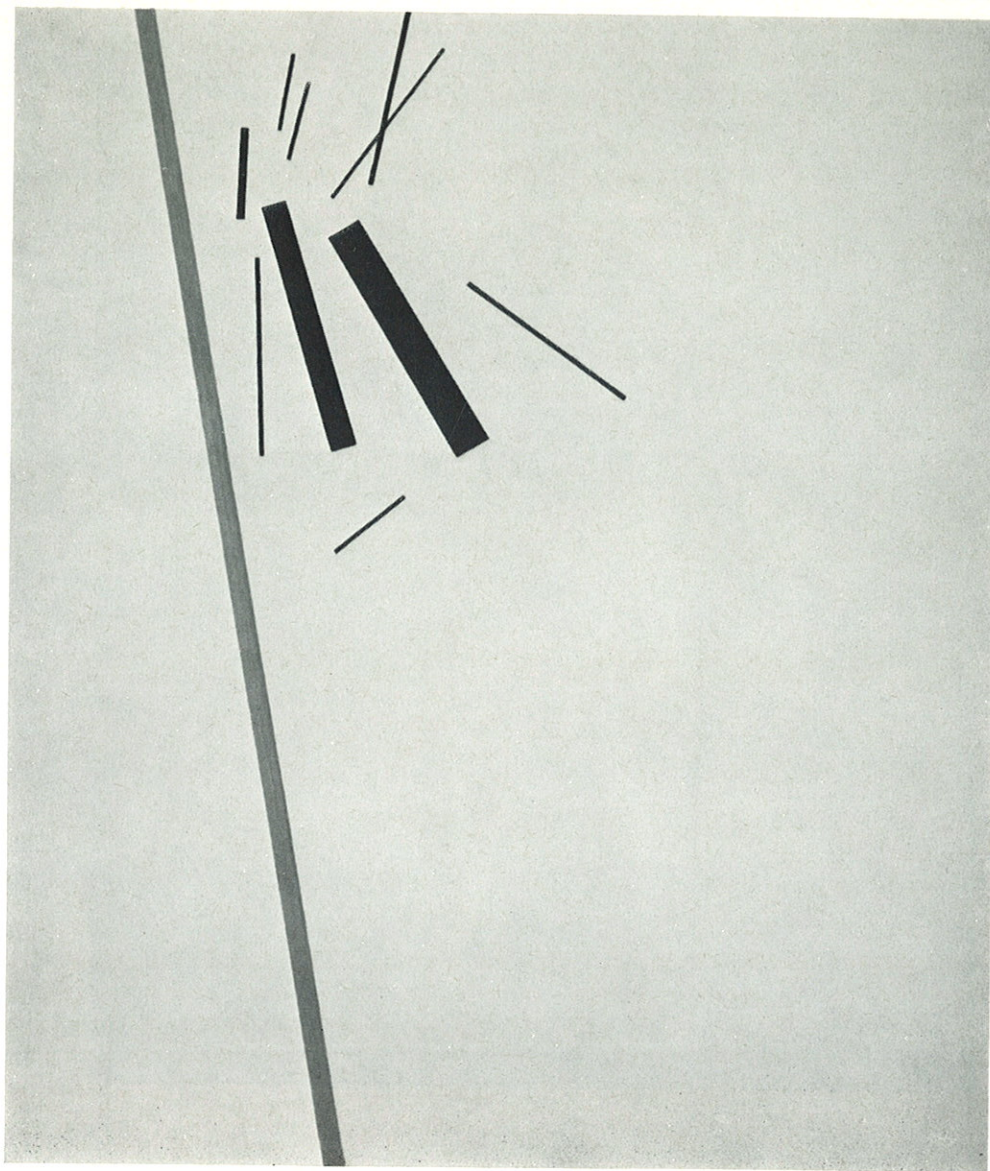


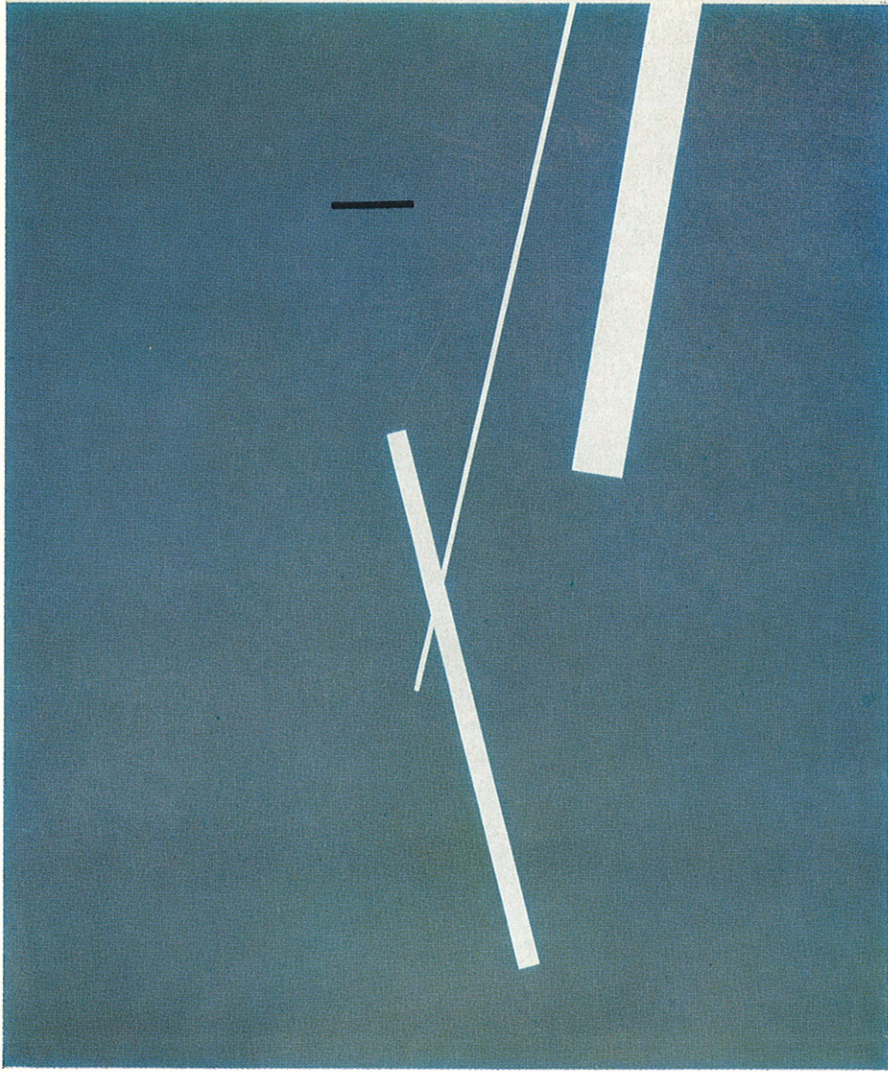


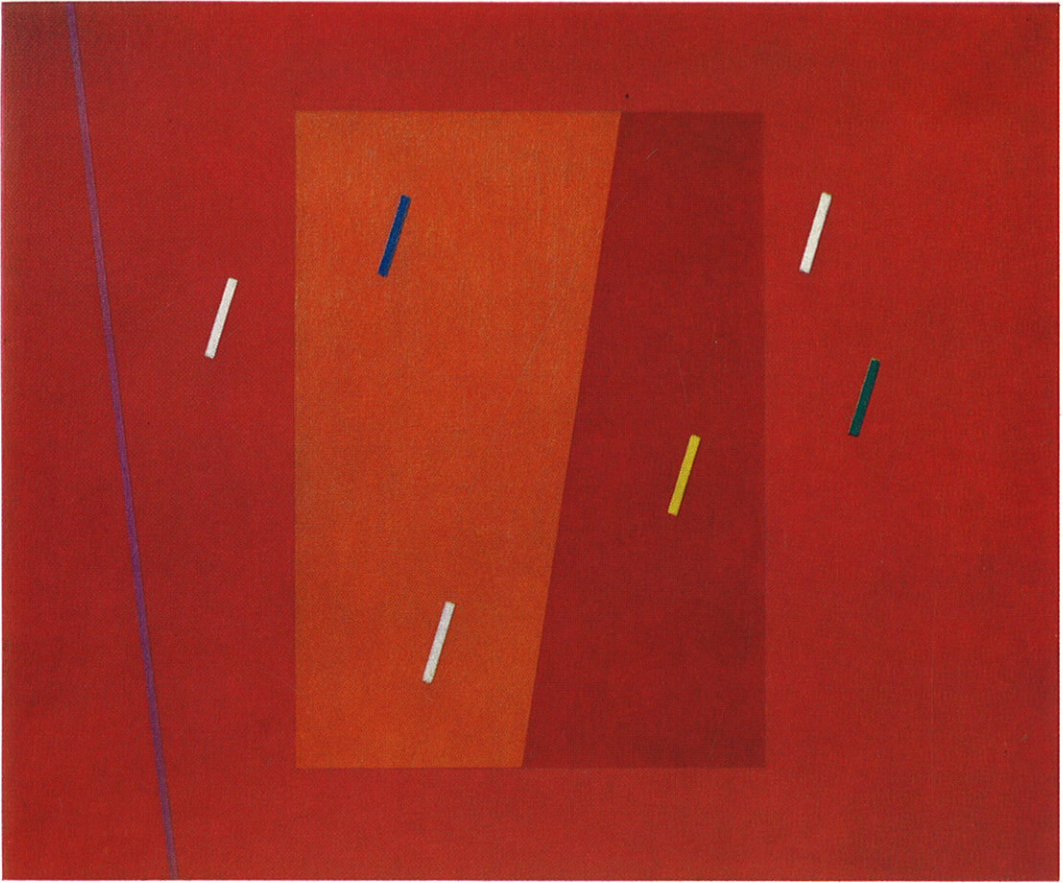


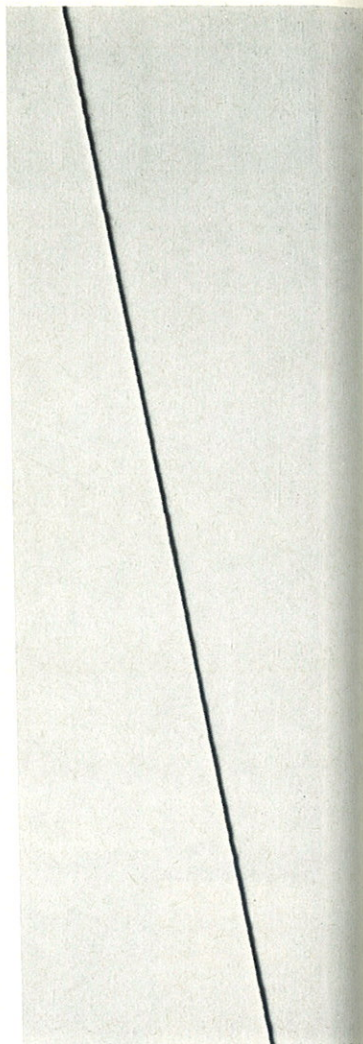
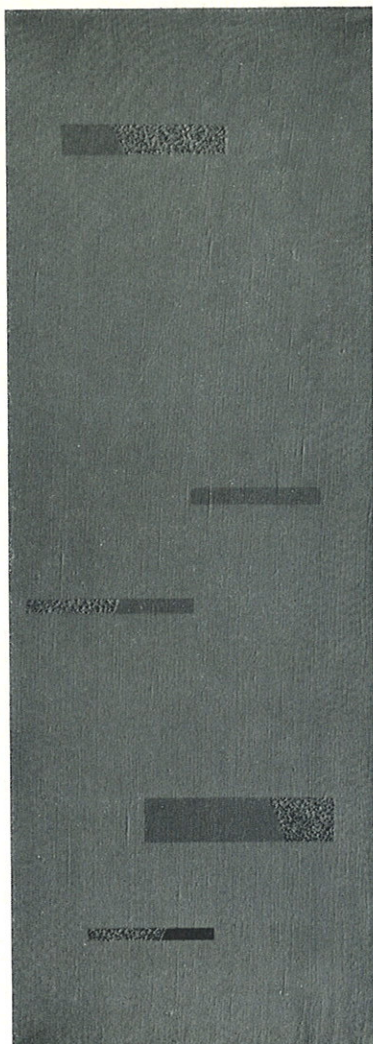


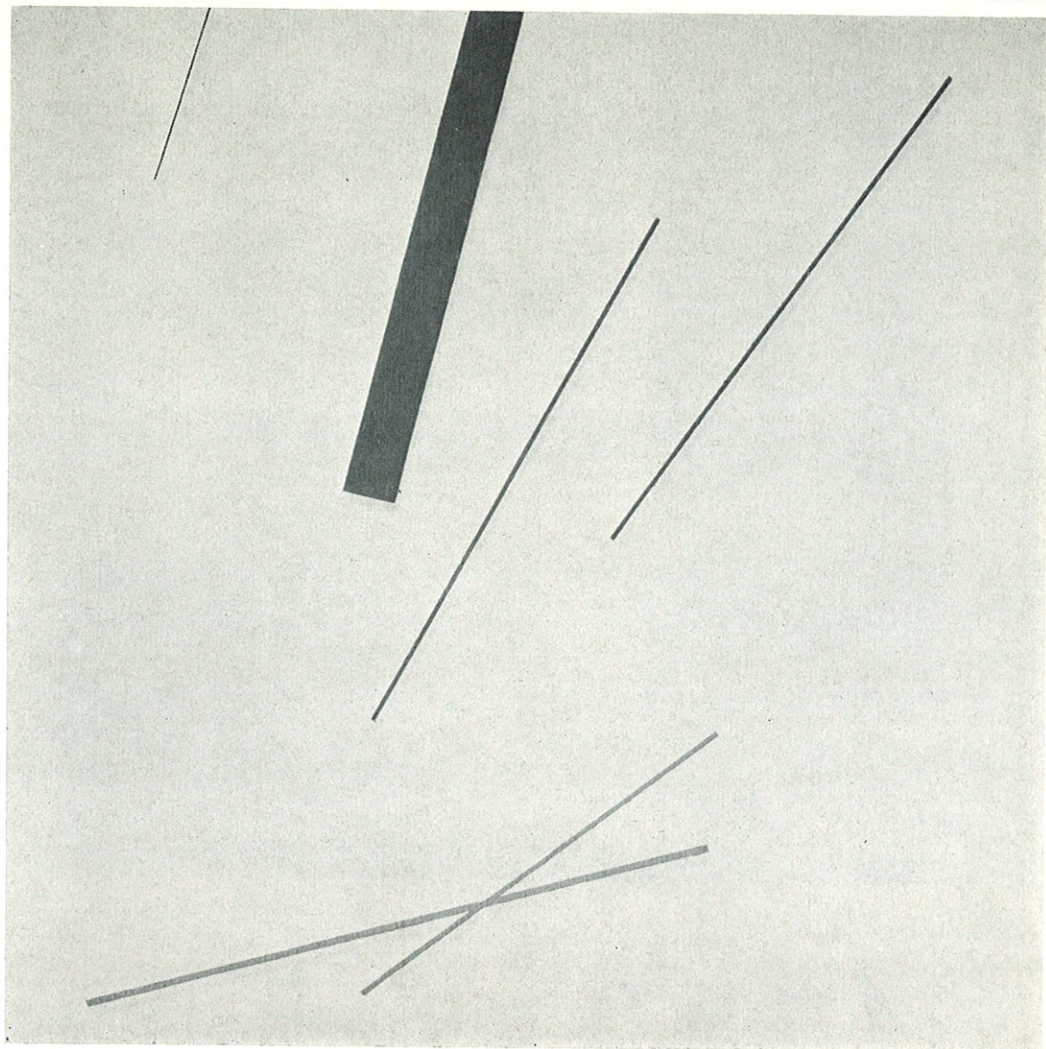


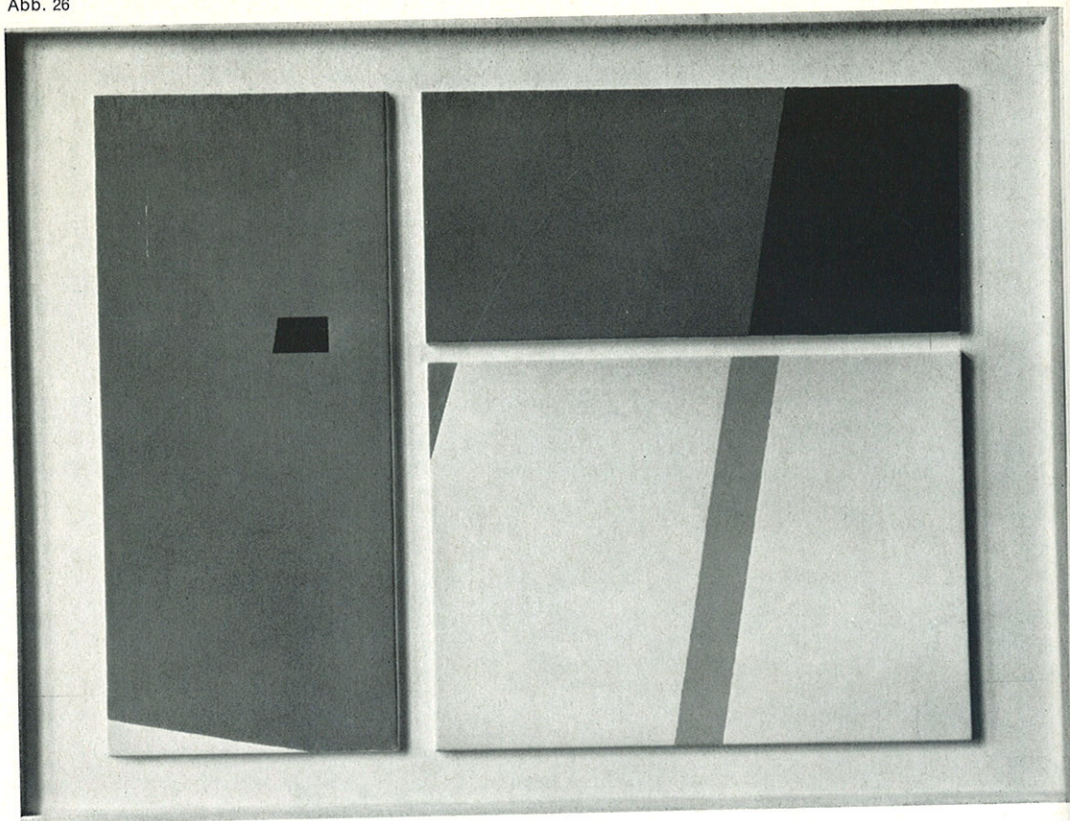


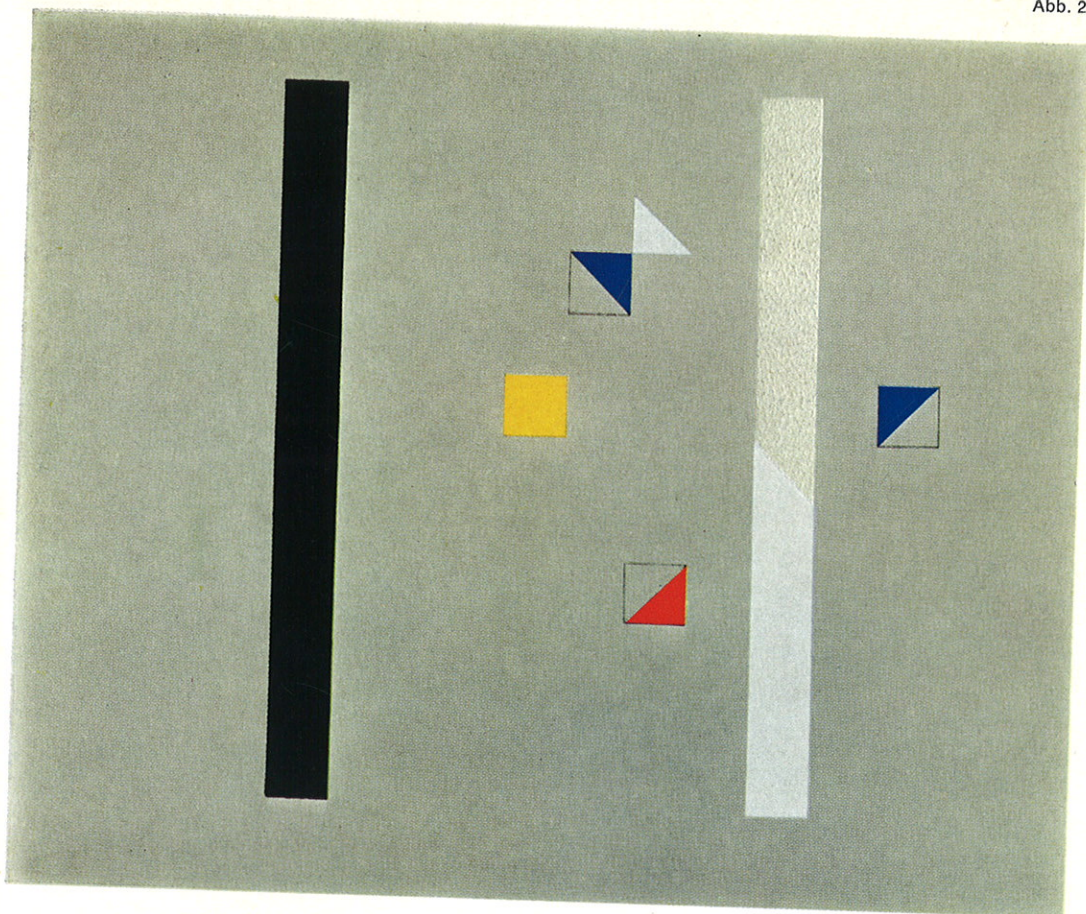


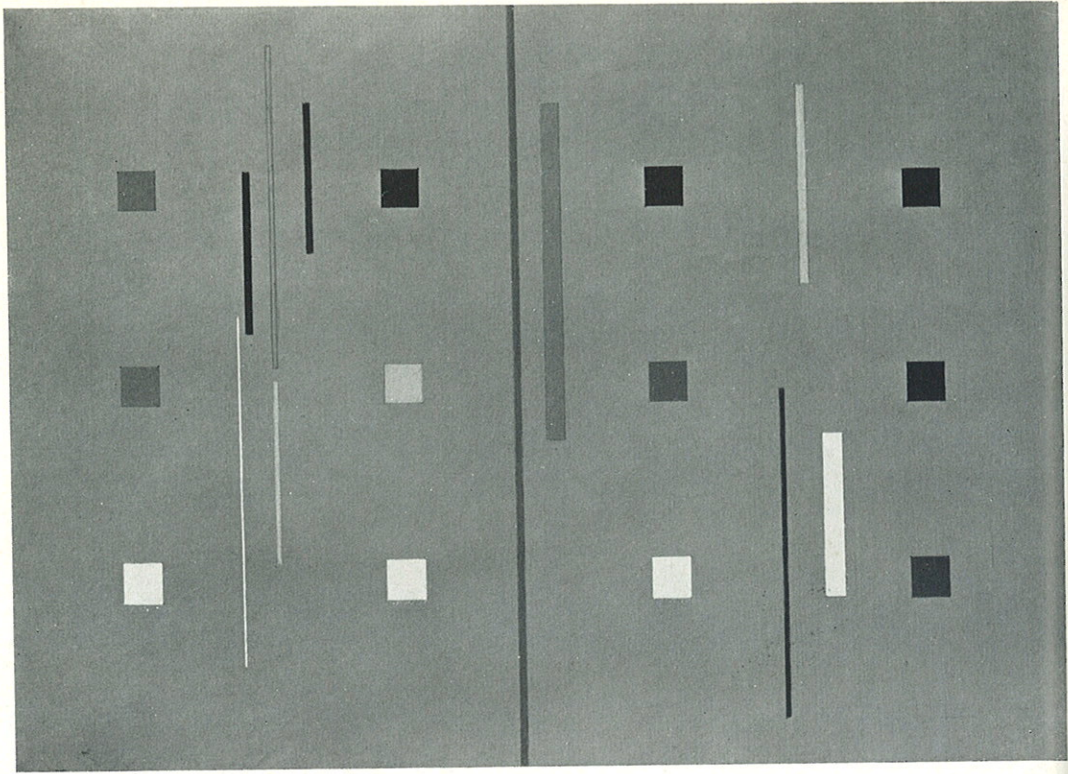


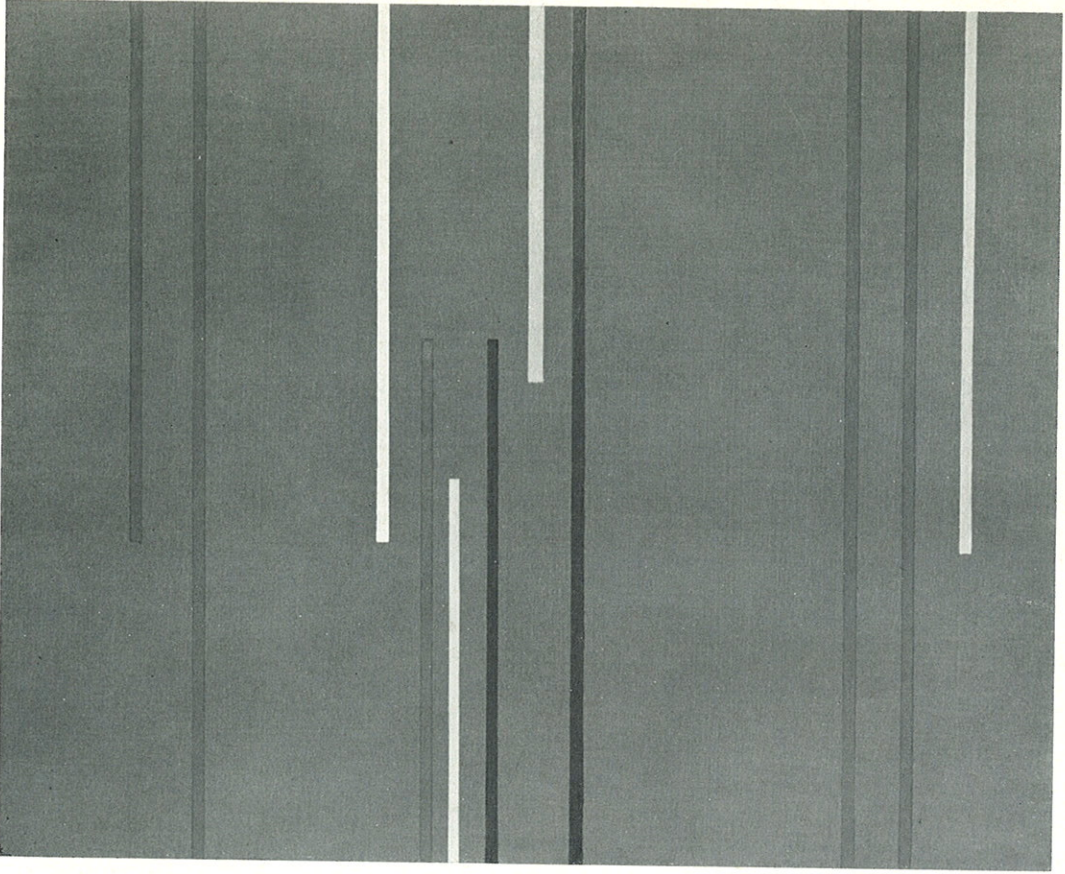


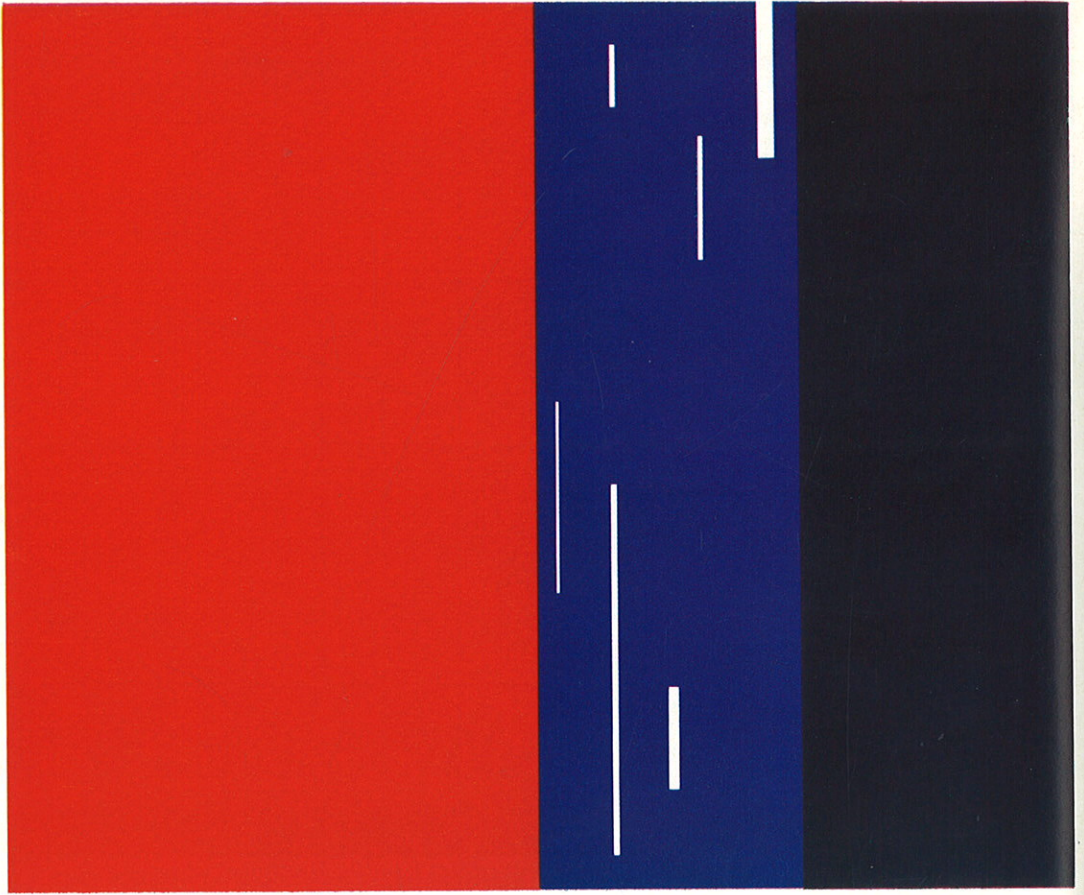


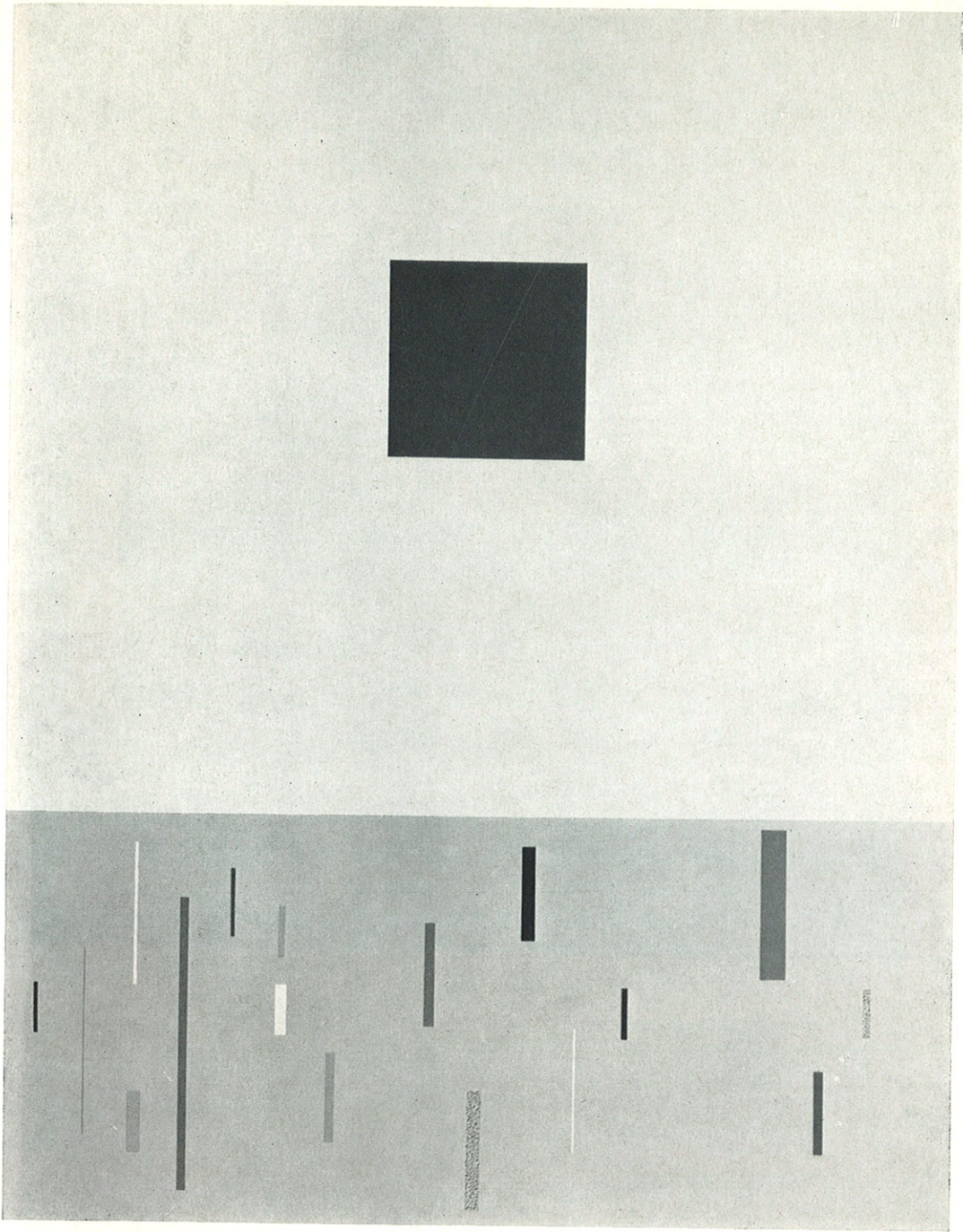


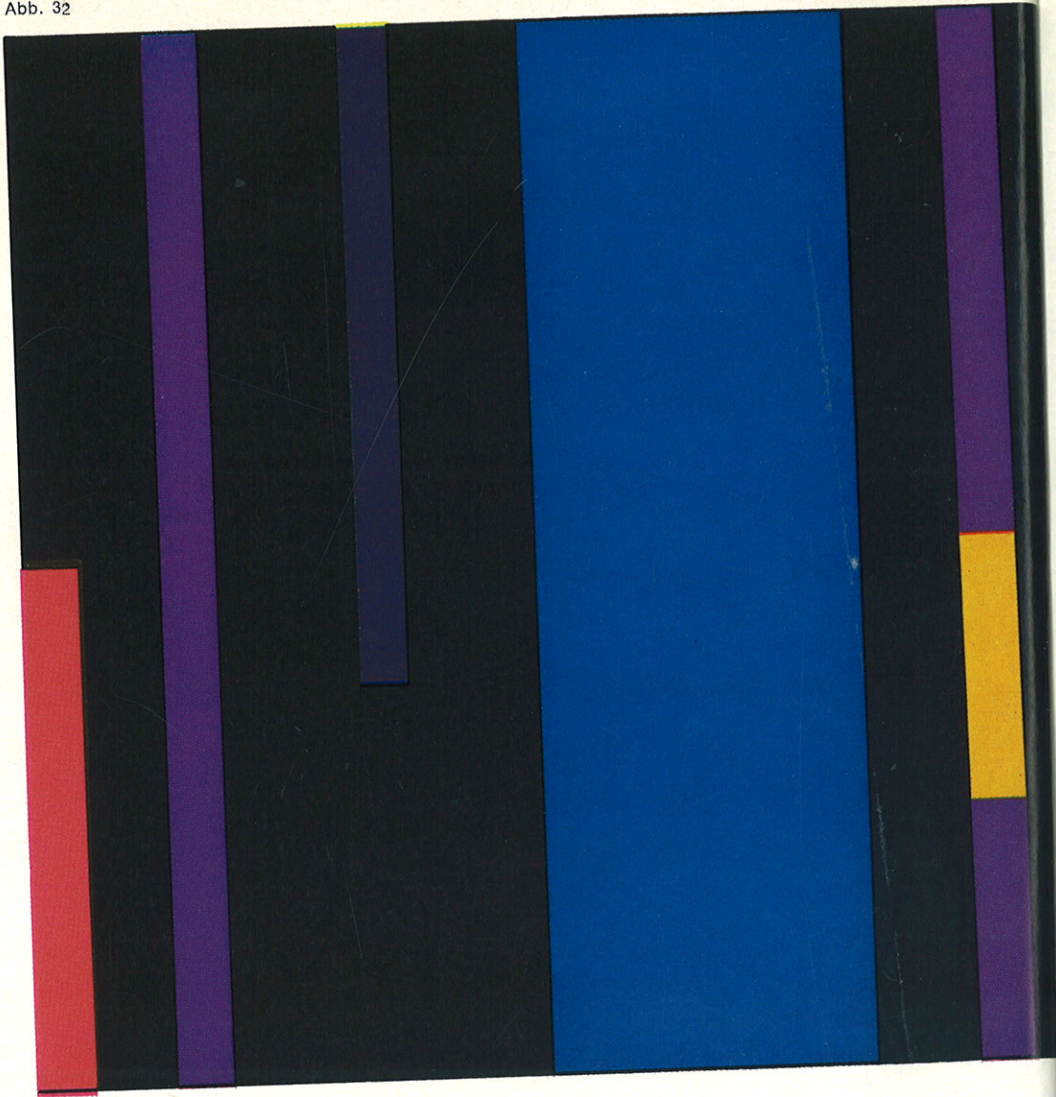












Künstlers freien Malerei ist ein genereller Ausdruck von Heiterkeit, Gelöstheit, Harmonie. Ungestörte Schönheit des Werkes wird postuliert und realisiert – als Gegenkraft gegen die „Wirrnis der Zeit“, die tragische Verstrickung des Menschen in die politischen Zeitläufte.

Wie sehr jedoch dieser dunkle Fond des Erlebens zu Vordemberges Kunst gehört, weist die Biographie aus: Nach glücklichen Arbeitsjahren in Hannover, die ihm zum Einstieg in die internationale Kunstwelt verhalfen, war der Maler während der Nazi-Herrschaft zur Emigration gezwungen, lebte er im okkupierten Amsterdam in der Isolation, wirkte er in der Gefährdung. – Als sich nach Ende des Zweiten Weltkrieges die Kunstszene wieder langsam öffnete, war Vordemberge einer der genauesten Lehrer der nachwachsenden Generation, ein Vermittler der in und seit den zwanziger Jahren erarbeiteten Kunsterfahrungen.

Über den Verfasser:

Dietrich Helms, 1933 in Osnabrück geboren, Kunst- und Deutschstudium, Gymnasiallehrer, 1965 Berufung an die Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Mitarbeiter der FAZ, Mitherausgeber von „Kunst und Unterricht“, publizierte u. a.: „Ansichtskarten“, Velber 1971; „Günter Uecker“, Recklinghausen 1970.