

Arbeiten von Vordemberge-Gildewart

Autor(en): **Roh, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **37 (1950)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-29027>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Arbeiten von Vordemberge-Gildewart

Von Franz Roh

In der gegenstandslosen, der «absoluten» Malerei waren verschiedene Möglichkeiten gegeben, die voneinander zu trennen sind, selbst wenn wir sie nacheinander bei ein und demselben Meister, wie zum Beispiel Kandinsky, finden. Zuerst strudelt Kandinsky aus einem élan vital Linien, Flächen und Farben hervor, wobei das Bild mehr noch als Sphäre eines imaginären Lebensraumes aufgefaßt wird. Später sondert er die Bildteile planend, beinahe systematisierend voneinander, derart anders, daß man, wären diese Werke unsigniert und nach einem Jahrhundert ausgegraben, wahrscheinlich einen ganz anderen Meister konstatieren würde. Obgleich hüben und drüben keine Gegenstände mehr auftauchen, kann man zuerst wohl von «Einführung», später aber von «Abstraktion» reden (Worringer), oder von «divisiver» Haltung (hingeworfenes Gesamtprodukt, nachträglich erst unterteilbar) gegenüber einer «additiven» Haltung (alles von vornherein aus Elementen zu skandieren).

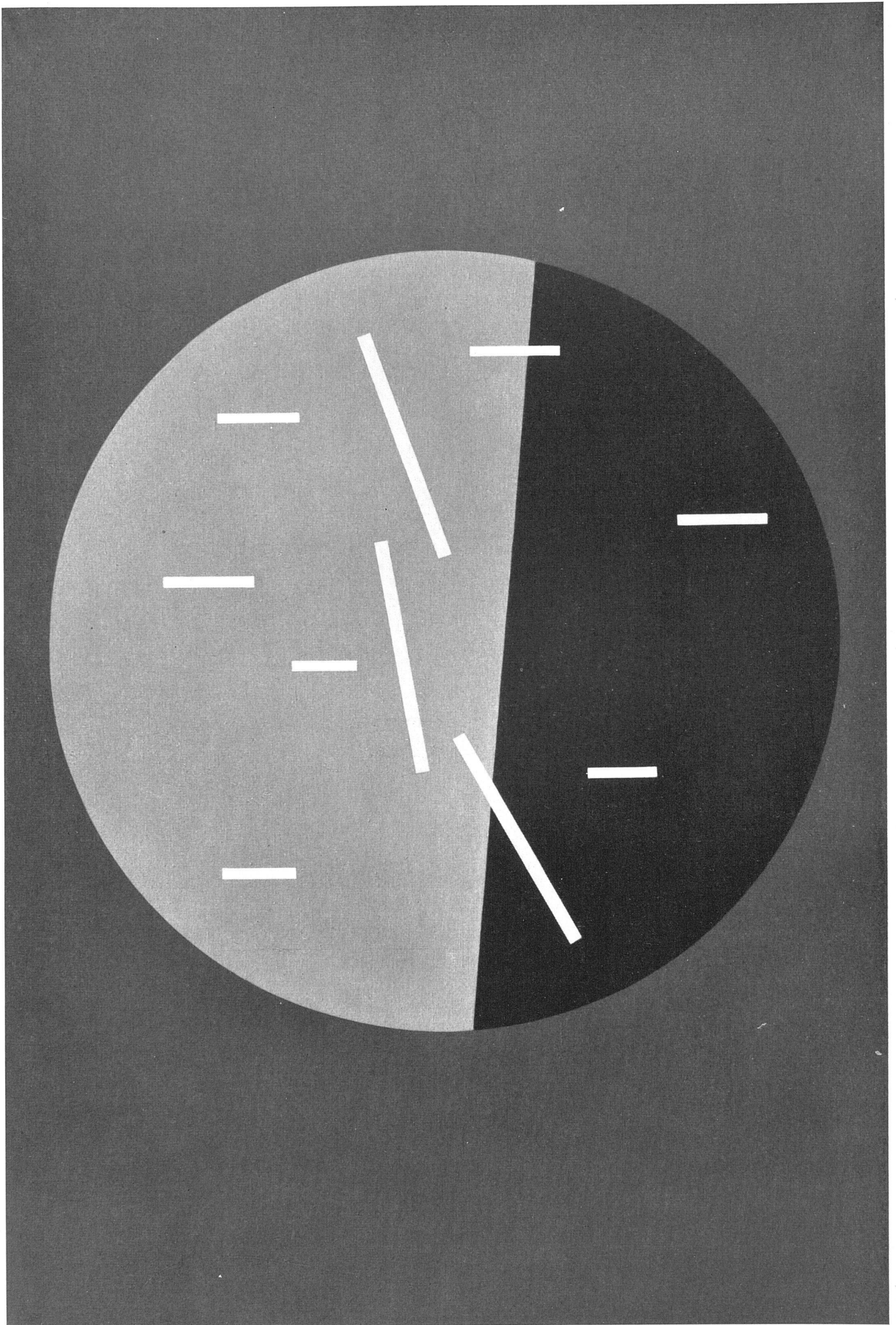
Während beiden Phasen eines Kandinsky ein beinahe bunter Reichtum gemeinsam blieb, gab es eine dritte Gruppe der Gegenstandslosen, die viel sparsamer und strenger in die geometrischen Urelemente hinuntergriffen. Man mag sie Konstruktivisten nennen, wenn man diesen Ausdruck einmal etwas weiter fassen darf (Mondrian, Doesburg, Lissitzky, Moholy usw.).

Diesem Bereich entstammt Vordemberge. Hier wird nicht gleich ein reiches oder gar üppiges Spiel mit den formalen Elementen getrieben; sie werden vielmehr asketisch, bedächtig erst einmal auf ihre allereinfachsten Urformen «heruntergemindert» (oder erhöht), dann mit größter Vorsicht gegeneinander gespannt (niemals gemischt), so planvoll und so kühl, als ob im elektrischen Spannungsfeld bei vorschneller Berührung ein Unglück eintreten könnte. Hier wird die clarté, die Durchsichtigkeit des Aufbaus, die Sonderung der Parzellen so weit getrieben, daß diejenigen von Abgekahltheit reden konnten, die sich in eine solche Stille, in so präzise Vakuas der Flächenspannung, in so unerbittliche Sauberkeit und Präzision nicht zu vertiefen vermögen. Wer das aber kann, wird an den Gebilden gerade Vordemberges immer wieder erleben, welche Unberührbarkeit und innere Subtilität in jenen kargen Relationen weniger Größen liegt, ja im Auslassen alles dessen, womit (bisweilen sogar schwatzhaft) andere ihre Bilder füllen.

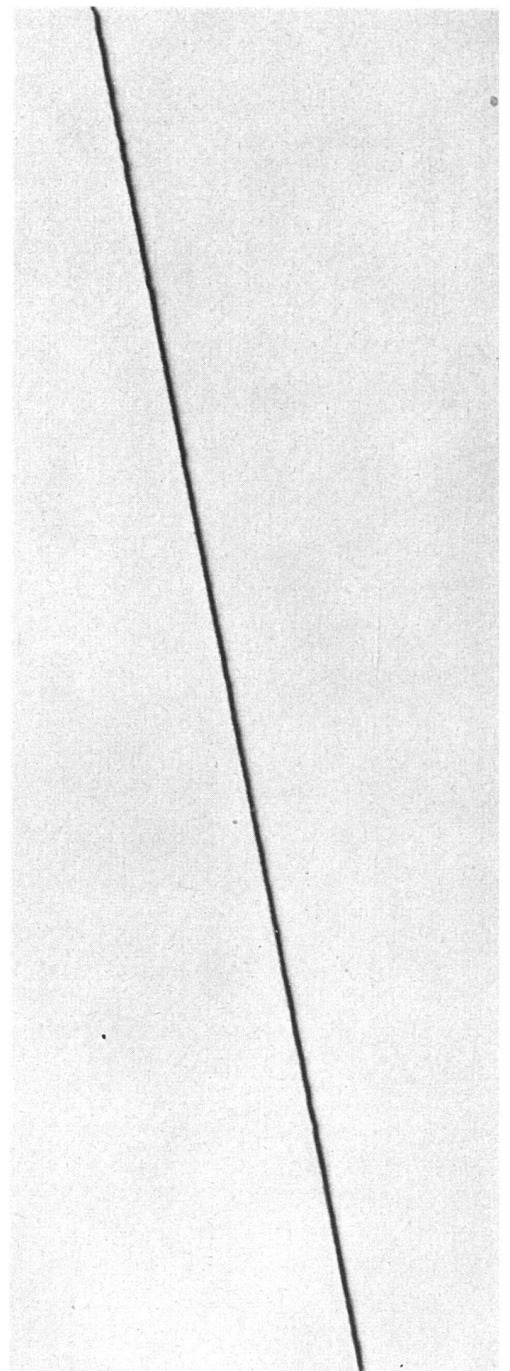
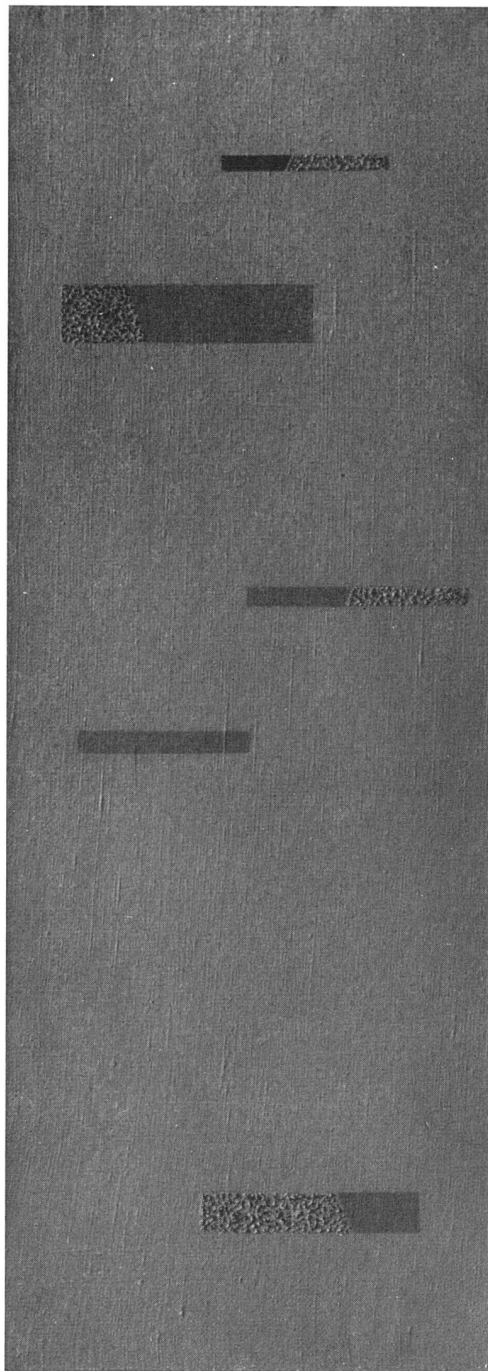
Zu allen Zeiten hat es einen asketischen Gestaltertyp gegeben, der die Sparsamkeit der Akzente aufs Äußerste trieb. Jeweils in ein und derselben Zeitspanne bleibend, denke man nur an Piero della Francesca gegen Benozzo Gozzoli, Georges de La Tour gegen Rubens, Vermeer gegen Jan Steen, C. D. Friedrich gegen Constable, Seurat gegen Cézanne, Gris gegen Braque usw. Etwas Neues war aber, diesen Purismus im 20. Jahrhundert zu einer Schule zu erheben.

Vordemberge ist selbst innerhalb des Konstruktivismus noch einmal besonders lautlos, präzise und gefestigt. Was hat dieser Maler nicht alles an Reizstrukturen ausgelassen, die er von seinem Standpunkt aus als Überladung und Verunklärung empfinden mußte. «Wo man immer Bravour oder Virtuosität sucht, kommt Betrug heraus», sagt er 1948. Und als er in Paris die Ausstellungen der «Réalités Nouvelles» erlebt, schreibt er mir, ob ich bemerkt hätte, «wieviel gegenstandsloser Impressionismus statt absoluter Malerei da mitschwimme.» Man könnte einen Katalog alles dessen aufstellen, was Vordemberge eliminiert, um gesäubert und entschlackt zu gestalten: improvisatorische Fülle, quellende Farbe, Vitaldynamik, persönliche Handschrift, Strukturbündelungen, Suggestionen des realen Raumes usw. Dafür will er zu jenen sublimen Minimalspannungen kommen, welche für den asketischen Gestaltertyp gerade immer das Maximale bedeuten. Denn für dieses äußerste, antibarocke Lebensempfinden ist im Kunstwerk gerade entscheidend, daß eine betonte Ökonomie der Mittel stattfindet.

Man könnte hier philosophisch fragen: Warum denn überhaupt Ökonomie der Mittel? Diese ziemlich simpel erscheinende Frage ist in Wirklichkeit tief, obwohl sie einem Verfechter des Purismus überflüssig erscheinen muß, da er ja schwerlich wird wahrhaben wollen, daß es in den Künsten immer einen Typ der «Fülle» neben einem der «Reinheit» geben wird. Auf jene Fragen hin sind nun zwei Antworten gegen die Fülle üblich. Die eine Antwort ist sehr allgemein und bezieht sich auch aufs Gebiet der Natur, der Technik und des Denkens. Sie heißt: Jedes System, das mit wenig Mitteln viel Effekt hervorbringt, ist einem System überlegen, das zum gleichen Effekt komplizierterer Mittel bedarf. – Weil aber in den Künsten verschwenderisch reiche und



Vordemberge-Gildewart, Komposition 155/1946. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York | Komposition 155/1946

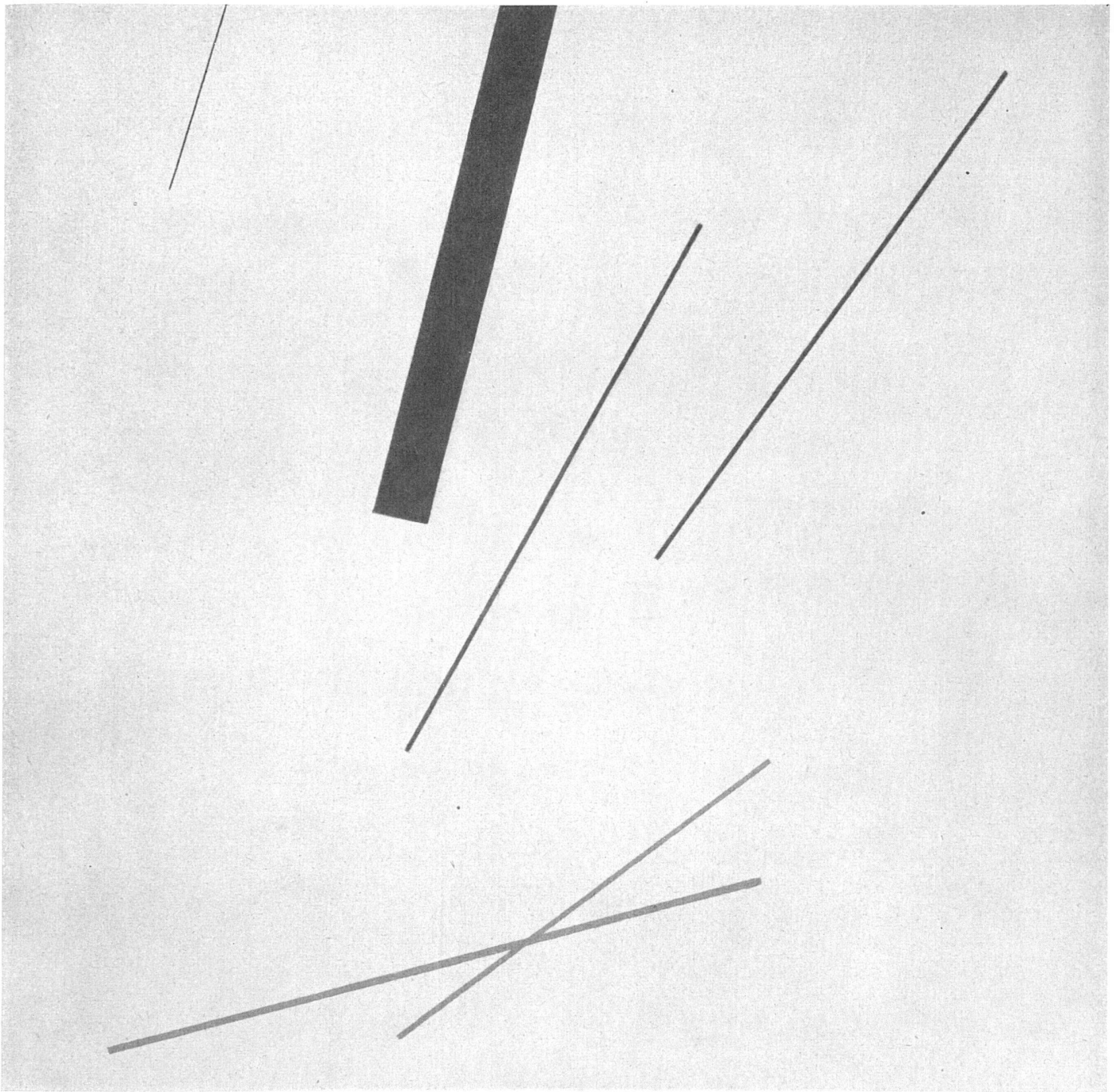


Vordemberge-Gildewart, *Komposition 175/1948 (Triptychon)* | *Composition 175/1948 (Triptyque)*

tiefsinnig karge Werke *gleicher Höhe* vorkommen, bedarf es noch einer zweiten Antwort. Diese offenbart dann die ganz verschiedenartige Zielsetzung der Werke selber. Empfindet nämlich der Maler das Dasein als überströmende, sich verschwendende Fülle (gerade in diesem Umstand einen Grundwert sehend), so kommt er zu ganz anderem Formenspiel, als wenn er das Höchste darin erblickt, daß man alles Dasein als äußerst planvolles Gefüge aufzufassen vermag, so daß es rational durchleuchtet werden kann. Keinesfalls sollte man

hier erwidern: Letzteres ist doch der Sinn allein der Wissenschaft, nicht aber der Kunst. – Liegt hier doch nicht nur eine *rationale* Bündigkeit vor, sondern auch eine Schönheit, eine ästhetische Sphäre.

Was bei dieser Kunst an quellender Fülle verlorenght, wird auf dem entgegengesetzten Pol wieder gewonnen durch Präzision (Arbeit mit Lineal und Zirkel), durch Reduktion auf Formen der unkomplizierten, weil niederen Geometrie. Nun erst ist man vielleicht beim Span-

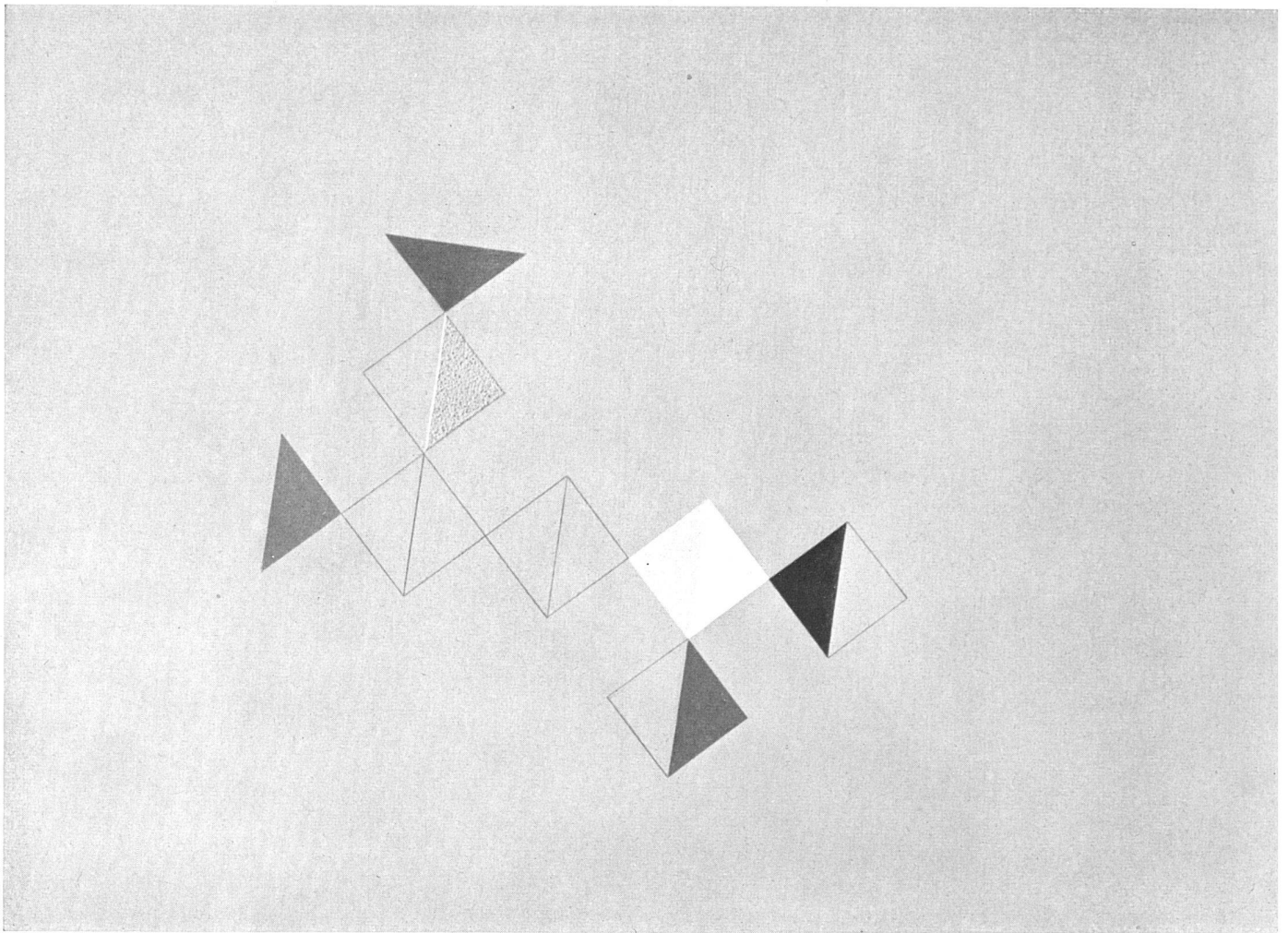


Composition 175/1948 (Triptych)

Photos: Hein de Bouter, Amsterdam

nungswunder reiner Farbflächen angelangt. Solche Reduktion könnte zu einfach und rationalistisch erscheinen, wenn nicht (von anderer Seite her) derart vereinfachte Elemente selber irrational wirkten: weil sie das Bildviereck *seltam* besetzen. Da ist nämlich nichts von «simpler Zentralkomposition», von «kompletter Symmetrie», von jener «bloß stetigen Reihung», wie sie im Ornament meist herrscht. Jedenfalls wird das Gesetz, nach dem hier komponiert wurde, nicht so bloßgestellt, wie man zuerst denken könnte. Konvergie-

ren zum Beispiel zwei Gerade, so trifft sich ihre Verlängerung nicht etwa am Bildrand, sondern «im Ungewissen». Wer ein Empfinden für die trans-rationale Bedeutung der Wissenschaft wie der Technik besitzt, wird das Entlegene so einfacher Konstellationen spüren, natürlich nur vom Original in seiner realen Ausdehnung und seiner in Schwarz-Weiß nicht wiederzugebenden sublimen Haltung des Farbakkords (der sich in Worten nicht umschreiben läßt). Hierbei ist immer wieder zu bemerken, daß diese Gebilde, die neuerdings

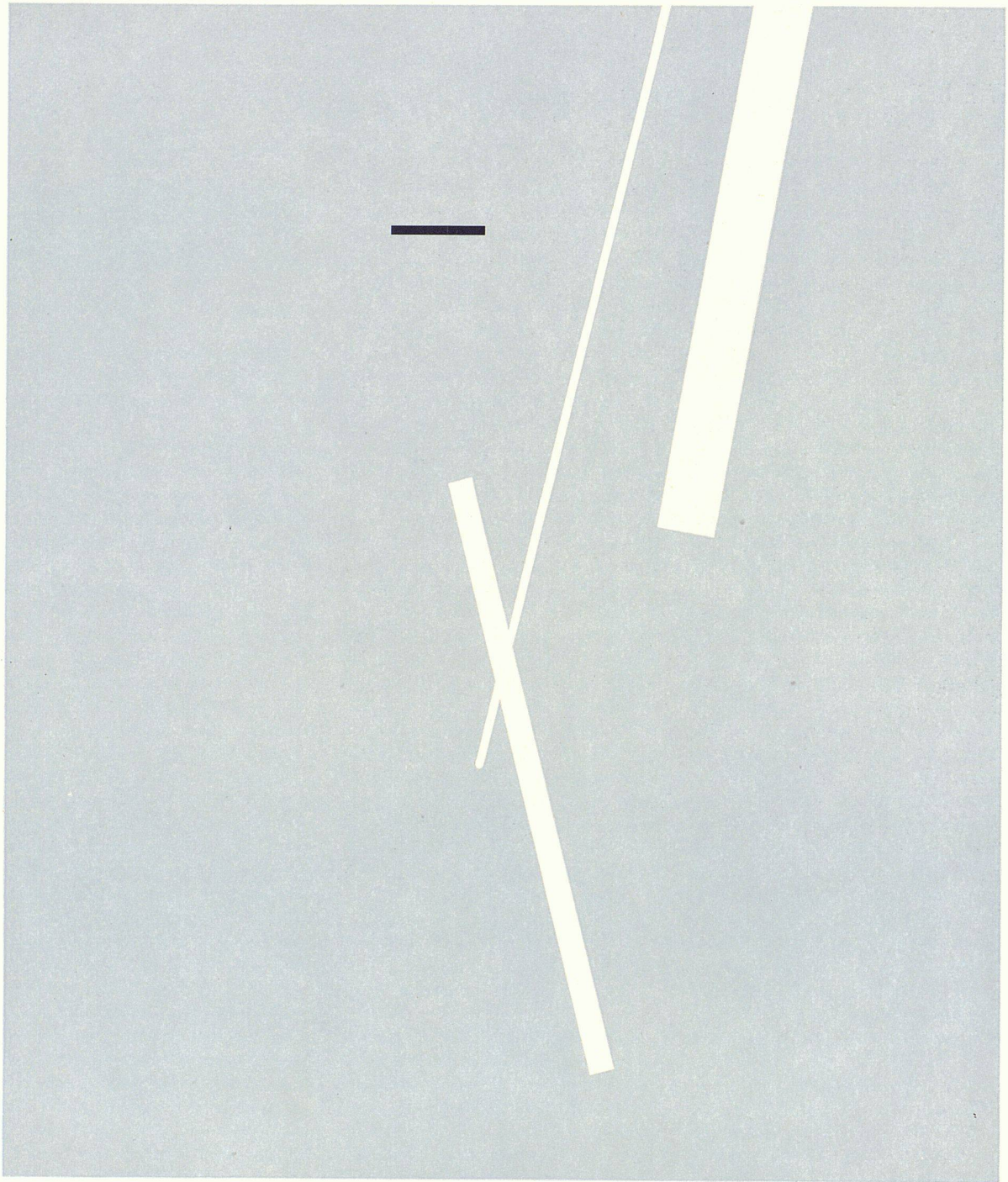


Vordemberge-Gildewart, *Komposition 115*/1939–40. Sammlung Ilse Leda, Amsterdam | *Composition 115*/1939–40

zu zweien oder dreien zusammengefaßt werden, unge-
rahmt am reinsten wirken, weil hier die Elemente nur
als «endliche Projektion der Existenz in jene Unend-
lichkeit» empfunden werden, in die eine Konstellation
eingezeichnet wird.

Diese Kunst steht wie Bewußtseinsklarheit gegen Tran-
ce, wie Ratio gegen bloßen Trieb, wie Planung gegen
Improvisation, wie Konstruktion gegen dingliche Asso-
ziation. Warten wir ab, ob sich die fruchtbarsten Ge-
staltungen der nächsten Zukunft auf einem dieser Pole
ansiedeln werden, oder auf der Achse, die sich zwischen
jenen Endmöglichkeiten ausspannt. Jedenfalls werden
sich solche Auseinandersetzungen vor allem auf dem
heute entscheidenden Felde der gegenstandslosen Kunst
abspielen.

Vordemberge-Gildewart. Geboren am 17. No-
vember 1899 zu Osnabrück. Seit 1919 Plastiker und Maler.
Schaffte von Beginn an mit reinen elementaren Mitteln.
Studierte gleichzeitig Architektur an der Kunstgewerbe-
schule und an der Technischen Hochschule zu Hannover.
Filme und Vorträge über Kunst. Seit 1924 bei Doesburgs
«Stijl». 1919 bis 1935 in Hannover. Gründete hier 1924
die «Gruppe K». Seit 1932 bei «abstraction – création».
In diese Zeit fallen mehrere Reisen nach Paris, der Schweiz
und Italien. Anlässlich der Ausstellung «L'art d'aujourd-
d'hui», 1925 in Paris, ein dortiger längerer Aufenthalt,
währenddessen mehrere Aufsätze entstanden. 1936 in
Berlin, 1937/38 in der Schweiz, seit 1938 in Amsterdam.
Werke in vielen Privatsammlungen und Museen. – Album
Vordemberge-Gildewart, *Epoque néerlandaise*, erschienen
1949 bei Editions Duwaer, Amsterdam.



Vordemberge-Gildewart, Komposition 163/1947. Sammlung Ilse Leda, Amsterdam

