

Perspektiven des Konstruktiven –  
Friedrich Vordemberge-Gildewart in der  
Kunst des 20. Jahrhunderts

Symposium 2. – 3. Dezember 2022  
Museumsquartier Osnabrück

Herausgeber **Dr. Stefan Lüddemann, Dr. Hans Peterse**  
**Stiftung „kunst.konkret.konstruktiv – vordemberge-gildewart“**  
Verlag **martini|50 edition**

## Inhalt

### **Impressum**

#### **Herausgeber**

Dr. Stefan Lüddemann, Dr. Hans Peterse

Stiftung „kunst.konkret.konstruktiv – vordemberge-gildewart“

[www.stiftung-kkk-vg.de](http://www.stiftung-kkk-vg.de)

Treuhandstiftung der Bürgerstiftung Osnabrück

c/o Bürgerstiftung

Lohstraße 2 · 49074 Osnabrück

**Diese Pulikation wurde gefördert durch die**

Stadt Osnabrück

[www.osnabrueck.de/de](http://www.osnabrueck.de/de)

Landschaftsverband Osnabrücker Land e. V.

[www.lvosl.de](http://www.lvosl.de)

Zentrum für Niederlande-Studien, Münster

[www.uni-muenster.de/ZNS/](http://www.uni-muenster.de/ZNS/)

#### **Design**

Kuhl|Frenzel GmbH & Co. KG, Osnabrück

#### **Papier**

Umschlag Softcover mit Mattfolie

Inhalt 170 g/qm Bilderdruck matt

#### **Schrift**

IBM Plex, Serif, IBM Plex Sans

#### **Printed in Germany**

ISBN 978-3-948583-03-3

© 2024

#### **Verlag**

martini|50 edition

Herderstraße 31 · 49078 Osnabrück

[www.martini50.de](http://www.martini50.de)

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der

Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische

Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

## Vorwort

Der Künstler Friedrich Vordemberge-Gildewart soll seinen „angemessenen Platz“ im Kulturleben ebenso finden wie die mit ihm verbundene konstruktiv-konkrete Kunst: Dies ist die zentrale Intention der Stiftung kunst.konkret.konstruktiv – vordemberge-gildewart, die zum Ende des Jahres 2018 in Osnabrück ihre Arbeit aufgenommen hat. Mit dieser Publikation legt sie eines ihrer ersten greifbaren Arbeitsergebnisse vor.

Die Veröffentlichung fasst Beiträge zusammen, die auf Vorträge des Symposiums „Perspektiven des Konstruktiven: Friedrich Vordemberge-Gildewart in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ zurückgehen, das am 2. und 3. Dezember 2022 im Osnabrücker Museumsquartier abgehalten worden ist. Im Auftrag der Stiftung versammelte Hans Peterse Fachleute, die eine ganze Reihe von Aspekten des Werkes von Friedrich Vordemberge-Gildewart beleuchteten.

Dabei ist es aus Sicht der Stiftung wichtig, dass Vordemberge-Gildewart und seine Kunst nicht als Gegenstand bloßer Rückschau, sondern auch in seiner Relevanz für die aktuelle Entwicklung der Kunst diskutiert worden ist. Das Symposium hat eine doppelte Perspektive eingenommen – einmal mit dem Blick auf die wesentlichen Phasen von Leben und Werk Vordemberges, zum anderen mit der Perspektivierung relevanter Denkanstöße, die von seinem Werk ausgehen.

Das Symposium hat damit modellhaften Charakter für die künftige Beschäftigung mit Vordemberge-Gildewart. Auch in den kommenden Jahren soll dem Fachgespräch zum Thema auf diese Weise ein Forum gegeben, die Beschäftigung mit Vordemberge-Gildewart zentriert und vorangetrieben werden. Die vorliegende Publikation versammelt erste Ergebnisse dieses Gesprächs. Sie kann auch als kleines Kompendium zu Friedrich Vordemberge-Gildewart gelesen werden.

Dabei ist es der Stiftung kunst.konkret.konstruktiv – vordemberge-gildewart ein Anliegen, Vordemberges Geburtsstadt Osnabrück zu einem zentralen Ort dieses Diskurses zu machen.

In diesem Sinn gilt der Dank all jenen, die geholfen haben, Symposium und Publikation zu einem Erfolg werden zu lassen – Hans Peterse für seine umsichtige Organisation, dem Museumsquartier Osnabrück als freundlicher Gastgeber, der Stadt Osnabrück und dem Landschaftsverband Osnabrücker Land e.V. als großzügiger finanzieller Förderer, den Referentinnen und Referenten des Symposiums sowie Jörg Frenzel und seinem Team. Sie haben die vorliegende Publikation trefflich gestaltet.

Dr. Siegfried Hoffmann

Vorsitzender des Vorstands

Stiftung kunst.konkret.konstruktiv – vordemberge-gildewart

## Einleitung

Eine Kunst, die sich als autonomes System aufstellt und so keine Wirklichkeit mehr abbildet, sondern selbst eine eigenständige Wirklichkeit bildet: Friedrich Vordemberge-Gildewart wirkte entscheidend mit an diesem Jahrhundertprojekt der Kunst. Wenn sich die Kunst der Moderne, um mit einem berühmten Bildtitel Paul Klees zu sprechen, in Haupt- und Nebenwege aufteilt, dann ist die konstruktive und konkrete Kunst als eine ihrer Autobahnen anzusehen.

Paul Cézanne beginnt damit, ihren Spurverlauf zu trassieren, indem er, so sein Diktum, das Bild als Harmonie parallel zur Natur konstituiert. Motive sind auf seinen Bildern noch erkennbar. In den sichtbaren Vordergrund rücken allerdings die Strukturen einer Konstruktion, die sich bereits selbst trägt, die in der Konsequenz keinen Referenten in der Außenwelt mehr benötigt. Die Vertreter der konstruktiven Kunst lassen nicht nur das Motiv als Referenten einer bildlichen Darstellung zurück, sie verabschieden auch die Abstraktion als Verfahren, äußere Wirklichkeit im Bild auf Kürzel und Chiffren zu reduzieren. Sie konstruieren Bilder aus Elementen, die nichts als sich selbst meinen. Das Bild zeigt eine autonome Welt, die in ihrer jeweils eigenen Logik verstanden werden will.

Das Projekt der konstruktiven Kunst *reagiert* auf jenen Verlust der Funktion eines Abbildes, den das Tafelbild in der Mediengeschichte durch das Aufkommen der Fotografie hinnehmen muss. Der Konstruktivismus *projiziert* zugleich das Bild einer Kunst, die in Gesellschaft interveniert. Diese Kunst befreit keine bislang blockierten seelischen Impulse wie der Expressionismus. Sie legt auch keine verborgenen Schichten der Wirklichkeit frei wie der Surrealismus. Diese neue Kunst will als Konstruktionsanleitung für nichts weniger als eine neue Gesellschaft gelesen werden.

Die Hitzegrade der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts mögen sich abgekühlt haben. Damit hat auch das Projekt des Konstruktivismus jene Dringlichkeit verloren, die ihr von Akteuren wie Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian verliehen worden war. Der Konstruktivismus bleibt jedoch auch in der Zeit nach den Avantgarden im Spiel. Er bildet eine grundsätzliche Option der Kunst, die sich als strenger Anspruch versteht – an sich selbst, an ihre Umwelt und an ihre Rezipienten. Diese Kunst will nicht einfach nur empfunden, sie will in der Rezeption analysiert und noch einmal konstruiert sein: Dieses Mal von einem Rezipienten, der nicht nur passiver Betrachter bleibt, sondern sich auch in der Rezeption aktiviert.

Der Mensch, der in der Begegnung mit der Kunst nicht nur seine Sinne aktiviert, sondern sich auch seines Verstandes bedient, er ist der Adressat der konstruktiven Kunst. Diese Kunst lebt mit ihrem Logos – und dem des Menschen, der mit dieser Kunst umgeht. In diesem Moment liegt die universelle Idee der konstruktiven und konkreten Kunst. Ihr Projekt kann niemals wirklich abgeschlossen sein.

Friedrich Vordemberge-Gildewart ist als zentrale Figur dieses Projekts neu zu konturieren. Dabei geht es nicht um die vordergründige Prominenz einer Figur der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, sondern um die Nachhaltigkeit eines künstlerischen Werkes, das als repräsentativ für das Projekt der konstruktiven Kunst und ihres künstlerischen Anspruchs angesehen werden kann. Vordemberge-Gildewart hat im Kontext des Konstruktivismus und der Konkreten

Kunst einen eigenständigen Beitrag geleistet, der nicht in der Philosophie einer künstlerischen Gruppierung oder Strömung aufgeht.

Das Wort Jahrhundert ist aus zwei Gründen für Vordemberge-Gildewart keinesfalls zu hoch gegriffen. Dieser Künstler *repräsentiert* mit seiner Vita von Avantgarde über Exil bis zum Neubeginn nach 1945 paradigmatische Zeitabschnitte der neueren Kunstentwicklung. Er *verkörpert* darüber hinaus jene Eigenständigkeit der konstruktiven Kunst, die ihren zentralen Anspruch darstellt. Vordemberge ist beides, der *Repräsentant* und der *Individualist*. Beide Aspekte komplettieren nicht nur das Bild des Künstlers Friedrich Vordemberge-Gildewart, sie bieten jeweils auch Ansatzpunkte dafür, die spezifische Leistung des Künstlers forschend genauer aufzuschlüsseln.

Das Symposium „Bildende Kunst im Kontext: Friedrich Vordemberge-Gildewart 1899-1962“, das die Stiftung kunst.konkret.kreativ vordemberge-gildewart am 2. und 3. Dezember 2022 im Osnabrücker Museumsquartier ausrichtete, hat beide Aspekte Vordemberges in den Blick genommen. Die vorliegende Publikation dokumentiert die wesentlichen Vorträge dieses Symposiums in überarbeiteter Form.

Die sechs Beiträge dieser Publikation lassen sich entsprechend in zwei Stränge aufteilen, die jeweils eigenständige Perspektivierungen von Leben und Werk Vordemberge-Gildewarts eröffnen. Dabei geht es zum einen um die *biographischen Stationen*, zum anderen die *ästhetischen Philosophien*, die Vordemberges Entwicklung ihre ganz unverwechselbare Kontur verleihen.

Unumgehbarer Initialpunkt der *Biographie* Friedrich Vordemberge-Gildewarts ist das Geburtshaus in der Osnabrücker Altstadt. *Gabriele Voßgröne* zeichnet in ihrem Beitrag mit der Geschichte dieses Hauses in der Großen Gildewart 27 nicht nur ein Stück lokaler Sozialgeschichte nach, sie konturiert zugleich jene Lebenswelt, in der Friedrich Vordemberge-Gildewart frühe Prägungen erhielt. Dabei geht es nicht um den Kontrast zwischen der Herkunft aus einer Handwerkerfamilie und einer späteren internationalen Karriere als bildender Künstler. Viel wichtiger sind jene Kompetenzen und Ermächtigungen, die Vordemberge-Gildewart in seiner frühen Lebenswelt erhielt und mit auf seinen Weg genommen hat. Das Porträt des Geburtshauses avanciert so zum Konterfei des Künstlers selbst, seiner grundlegenden Werte und Orientierungen. In der Welt des Handwerks wird jener Sinn für Exaktheit, jenes Ethos der Vermessung angelegt, das den späteren Künstler Vordemberge-Gildewart leiten wird.

In seinem Beitrag über die Jahre des Exils vertieft *Hans Peterse* das Wissen über eine bislang viel zu wenig beleuchtete Lebens- und Arbeitszeit Vordemberge-Gildewarts. Der von den Nationalsozialisten als „entartet“ verfemte Künstler sieht sich 1938 gezwungen, Deutschland zu verlassen. Vordemberge wendet sich gemeinsam mit seiner Frau nach Amsterdam. Das Paar wird 16 Jahre in der niederländischen Metropole verbringen. Diese Zeit Vordemberges ist von zwei gegenläufigen Tendenzen geprägt: Auf der einen Seite steht die Erfahrung persönlicher Bedrängnis in der Lebenssituation des Exils, auf der anderen Seite eine Werkentwicklung, die von bemerkenswerter innerer Freiheit des Künstlers zeugt. Vordemberge bleibt gleichwohl ein Verfolgter des Dritten Reiches, dem es nur teilweise gelingen kann, der Isolierung im Exil den Aufbau eines lokalen Netzwerkes entgegenzusetzen, zu dem niederländische Künstler und Kuratoren gehörten.

Vordemberge-Gildewart hat nach 1945 noch einen entscheidenden neuen Schritt in seiner Lebens- und Werkentwicklung machen können. Von 1954 bis zu seinem Tod im Jahr 1962 wirkt er als Lehrender an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. *Susanne Dückting* zeichnet in ihrem

Beitrag jenen Weg nach, mit dem Vordemberge-Gildewart zuletzt auch noch der Hochschule für Gestaltung seine Signatur eingepreßt hat. Seine Stellung ist dabei nicht unproblematisch, vertritt Vordemberge doch aus der Sicht der Studierenden eine ältere, im frühen 20. Jahrhundert verankerte Generation, aus der Sicht der Hochschulplaner jenen Künstler, der zu den Ideen eines industriellen Designs nicht recht passen will. Vordemberge vermittelt das Erbe der Avantgarde in den Kontext der Hochschule für Gestaltung. Zugleich gerät er in Konflikt mit einer Philosophie der Produktgestaltung, die eher auf Errechnung als auf künstlerische Ansätze setzt.

Ebenso wie die drei eben skizzierten Beiträge zentrale biographische Etappen in der Vita Vordemberge-Gildewarts aufgreifen, analysieren drei weitere Beiträge die ästhetische Philosophie des Künstlers und der von ihm vorangetriebenen künstlerischen Strömung. *Elk Franke* nimmt sich dabei nicht weniger vor, als das Projekt der konkret-konstruktiven Kunst noch einmal in seiner ganzen Komplexität vorzustellen und so dessen weiter aktuelle Dringlichkeit fassbar zu machen. Für ihn ist Vordemberge-Gildewart ein zentraler Protagonist der konstruktiven Kunst, weil er Konflikte und Widersprüche der konstruktiven Kunst ebenso durchlebt wie er ihre Optionen und Chancen aktiv ausgestaltet. Konstruktive Kunst ist ein ebenso geschlossenes wie offenes Gebilde. Sie bedarf der Abgeschlossenheit, um sich konstituieren zu können, ebenso wie der Offenheit, um ihre Wirkung zu entfalten. Frankes Beitrag zeichnet Anspruch, Wirklichkeit und vor allem Möglichkeit der konstruktiven Kunst nach. Dabei erkennt er in ihrem Appell an den mündigen Betrachter ihr zentrales und aktuell weiter fortwirkendes Anliegen. Vordemberges Kunst erweist sich in dieser Perspektivierung als ein unbedingt zukunftsträchtiges Projekt.

Diese Qualität ist nur deshalb erreichbar, weil sich Vordemberge in der Rückschau als unbedingt eigenständiger Künstler erweist. *Stefan Lüddemann* zeichnet anhand des Gestaltungselements der Diagonale das Profil jener Originalität nach, die den Künstler im Kontext der Avantgarde und ihrer gerade im Feld der konstruktiven Kunst ausgeprägten gestalterischen Orthodoxie auszeichnet. Vordemberge rückt als Mitglied der Künstlergruppe De Stijl in das Zentrum der Avantgarde und ihrer Ambitionen. Er wahrt jedoch Distanz zu jener Rigorosität des rechten Winkels, mit der vor allem Piet Mondrian dieser Kunstrichtung seinen Stempel aufdrücken möchte. Vordemberge entwickelt die Diagonale als Grundidee einer alternativen Bauweise von konstruktiv-konkreten Bildwelten. Er entwickelt eine Konstruktionsweise, die Präzision und Freiheit verbindet. Gerade mit dieser Qualität wird die konstruktive Kunst offen für eine Entwicklung, die sich auch nach den historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts fortsetzen lässt.

Einen Blick in jene Zukunft wirft *Juliane Rogge* mit ihrem Beitrag, der den konstruktiven Konzepten in der Gegenwartskunst gewidmet ist. Die Autorin geht dabei von der Überlegung aus, das konkrete Kunst präzise gebaut sein muss, um als solche gelten zu können, gleichzeitig aber eine Offenheit für neue Zeitströmungen und künstlerische Tendenzen aufweisen muss. Die Sichtung aktueller Beispiele konstruktiver und konkreter Kunst ergibt den Befund, dass sich auch heute auf der Grundlage grundlegender Prinzipien dieser Kunstrichtung neue Ergebnisse formulieren lassen, die heute einen wesentlichen Beitrag zur Kunst leisten. Konstruktive Kunst kann logisch geschlossen und zugleich offen sein für neue Ansätze der Gestaltung, des Materials und der Verortung von Kunst in ihrer Gegenwart.

Die Beiträge der vorliegenden Publikation zeichnen Entwicklungslinien der Biographie und der Werkentwicklung Vordemberge-Gildewarts nach. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich,

dass diese Trennung nur heuristischen Charakter hat. In Wirklichkeit verschränken sich bei Vordemberge Leben und Werk zu einem Entwicklungslauf der einer durchgehenden Logik folgt. Dass diese Logik auch Räume lässt für Freiheit und Innovation, macht in nicht geringer Weise die besondere Qualität der Kunst Friedrich Vordemberge-Gildewarts aus.

## VG an der HfG Ulm (1955-1962)

„Gestalten! Und nicht malen, modellieren, schwätzen oder dösen. Gestalten! Als heutiger Mensch. (...) Gestalten – Konstruieren. Mit den klarsten und knappsten Mitteln. Und *Zweckmäßigkeit* ist logisch.“<sup>1</sup>

Dieses von VG für die avantgardistische Gruppe K (1924) gegen „l'art pour l'art“ und die Tradition formulierte Credo, sein künstlerischer Werdegang und die vielfältigen Bereiche, für die er gestaltet hat, schienen ihn rund zwanzig Jahre später als Dozenten für die neu gegründete Hochschule für Gestaltung (HfG) Ulm zu prädestinieren.

Der Text handelt davon, wie VGs Beitrag zur Pionierarbeit in Ulm aussah und warum seine künstlerische Haltung des steten Durchdenkens konkreter Gestaltung in Bildern, Schriften und Briefen zunächst geschätzt wurde; dann aber wurde die Position des als autonom wahrgenommenen Künstler-Entwerfers in dem sehr dynamischen Experimentierfeld HfG zunehmend in den Hintergrund gerückt zugunsten der Herausbildung des bis heute weltweit gültigen Berufsbildes der Designer:in.

Die HfG Ulm war von Inge Aicher-Scholl – Pädagogin, Autorin, Gründerin und Leiterin der Volkshochschule Ulm (1946-1974) – und ihrem Mann, dem später weltberühmten Grafiker Otl Aicher, der sich auch für Architektur, Städtebau und für das interessierte, was wir heute Design nennen, konzipiert worden: In der bauhaus-Tradition zeitgenössisch und international und explizit antifaschistisch im Gedenken an ihre Ermordeten Geschwister bzw. Freunde Hans und Sophie Scholl. Kern des programmatischen Konzepts für die private Hochschule war das „Lernen für eine freie und demokratische Zivilgesellschaft“ sowie politische und wirtschaftliche Autonomie für weitreichende Experimente in Theorie und Methodik, um wissenschaftlich-technische sowie künstlerisch-gestalterische Fähigkeiten und Kenntnisse zu schulen. Finanzielle Unterstützung erreichte Inge Aicher-Scholl zunächst durch eine Fundraising-Tour durch die USA (McCloy-Fond), in Deutschland fanden sich im reaktionären Ulmer Umfeld, aber auch in Land und Bund nicht viele Unterstützer aus Politik, Wirtschaft und Verwaltung für die radikale Idee.<sup>2</sup> Unter massivem Druck – Anfeindungen, bürokratisch-juristischen Hindernissen, Geld- und Zeitmangel - wurde die relativ kleine Hochschule HfG Ulm dann in kürzester Zeit aufgebaut und der Gebäudekomplex erstellt. Im Laufe der Zeit besuchten 644 Studierende aus aller Welt die HfG und trugen ihre Idee wiederum in die Welt. Der Anteil ausländischer Studierender betrug ab 1960 rund 40 %, davon allein 93 Studierende aus der Schweiz; der Frauenanteil insgesamt lag den Umständen der Zeit entsprechend bei geringen 15%.

Der bauhaus-Gründer und erste Direktor, Walter Gropius, war aus den USA angereist und formulierte programmatisch in seiner Festrede: „Breite Erziehung muss den richtigen Weg weisen für die richtige Art der Zusammenarbeit zwischen dem Künstler, dem Wissenschaftler und dem Geschäftsmann. Nur zusammen können sie einen Produktionsstandard entwickeln, der den Menschen zum Maß hat, d.h. die Imponderabilien unseres Daseins ebenso ernst nimmt wie physische Bedürfnisse. Ich glaube an die wachsende Bedeutung der Arbeit im Team für die Vergeistigung des Lebensstandards in der Demokratie.“<sup>3</sup> Als Gründungsrektor (1953-56) war der ehem. Bauhaus-Schüler, der Zürcher Architekt, Künstler und Gestalter Max Bill gewonnen worden.

Er hatte zudem die Sonderschau des Schweizer Werkbundes „Die gute Form“ für die Messe in Basel (1949) konzipiert, die danach u.a. in Ulm zu sehen war und sehr einflussreich wurde (Publikation 1957). Es waren Gebrauchsgegenstände und Gebrauchsgrafik ausgestellt, deren Eigenschaften sich als ästhetisch einfach, ohne überflüssige Dekoration, funktional und gesellschaftlich nützlich, mit hohem Gebrauchswert, langer Lebensdauer, guter Verständlichkeit und Verarbeitung, ergonomischer Anpassung, innovativer Technologie und dem Anspruch auf „zeitlose“ Gültigkeit beschreiben lassen.

Hier finden sich Bezüge zu VGs Auffassung von Gestaltung, auf die auch Max Bill in seinem Brief zu sprechen kommt, mit dem er VG für Ulm gewinnen wollte (5.5.1954): „deshalb komme ich auf dich: im praktischen erprobt und im künstlerischen auf unserer Linie“<sup>4</sup> VG nahm die Stelle an, auch in der Hoffnung, als festangestellter Dozent mehr Zeit zu haben für die eigene künstlerische Arbeit, die sich jedoch nicht erfüllte, wovon später noch die Rede sein wird. Wie mit Bill konnte VG dank der Unterstützung durch seine Ehefrau Ilse Leda zeitlebens eine lebhaftige Korrespondenz mit vielen Zeitgenossen über Kunst, Gestaltung und den Kunstbetrieb führen. So gibt es bspw. auch mit dem argentinischen Maler, Gestalter und Philosophen Tomás Maldonado noch vor Beginn der gemeinsamen Tätigkeit in Ulm einen regen Austausch über den Begriff „Gestaltung“ und seine differierende Bedeutung bei der Übersetzung in verschiedene Sprachen anlässlich der Ausstellungseröffnung von VG im Stedelijk Museum (1954).<sup>5</sup>

Die Ideen, Lehrkonzepte und Forschungsergebnisse der HfG Ulm haben das Leben in der noch jungen Bundesrepublik und weit darüber hinaus nicht nur ästhetisch geprägt, sondern als „gute Form“ und „Neo-Funktionalismus“ wurden sie auch zum moralischen Dogma bis weit in die 1970er Jahre hinein. Dabei ist der am Hang liegende, mehrteilige und nicht hierarchisch gegliederte Gebäudekomplex der HfG, Max Bills Hauptwerk, ein hervorragendes Beispiel für »Konkrete Architektur« und Vorbild für viele andere Bauten weltweit: Streng, aber nicht monoton werden analog der Prinzipien der „Konkreten Kunst“ Vielfalt und Komplexität erzeugt, durch Variation von wenigen Grundelementen bei Form (Rechtecke) und Material (Sichtbeton, Naturholz, geschlammter Backstein, Terrazzo). Das Lehrkonzept orientierte sich einerseits am Bauhaus – nach einem einjährigen fachübergreifenden Grundkurs für alle erfolgte die Spezialisierung –, andererseits waren die fünf Fachrichtungen (Information, Visuelle Gestaltung / später Visuelle Kommunikation und Film, Produktgestaltung, Industrialisiertes Bauen) den Erfordernissen und (technologischen) Möglichkeiten der modernen Welt angepasst worden. Neben den Dozenten für die im Mittelpunkt der Lehre stehende Entwurfsarbeit trugen hochkarätige Referenten aus aller Welt aus den Bereichen Soziologie, Ökonomie, Politik, Philosophie und Psychologie zur theoretisch-wissenschaftlichen Fundierung bei. Moderne pädagogisch-didaktische Formate und Ansätze wie Gruppenarbeit, learning by doing, die theoretische Argumentation und Begründung des Tuns wurden hier entwickelt und erprobt, ebenso die studentische Gremienmitarbeit.

Im Laufe des rund 12 Jahre dauernden Bestehens der HfG kam es immer wieder zu internen, harten Kontroversen über die Ausrichtung sowie das Leitungsmodell. Zu Anfang legte Max Bill den Fokus auf *freie* (konkrete) *Kunst*, doch gleichzeitig sah sein damaliger Sekretär, der spätere Schriftsteller und Begründer der Konkreten Poesie Eugen Gomringer, eine Verschiebung hin zum Design im heutigen Sinne, wie er in einem Brief an VG schrieb: „auch ich hoffe, mit ihnen hier zus.zutreffen. die seite der „wortspieler“ ist bis jetzt zugunsten der allmacht „industrial design“ sowieso noch sehr im hintertreffen. dabei sind doch worte so interessante dinge. ich spiele eben

von natur aus schon gern im kopf. es müssen ja nicht immer gleich „gebrauchsgegenstände“ daraus werden: tische, stühle und lampen, usw.“<sup>6</sup> In den ersten Jahren waren neben Otl Aicher, Max Bill und VG u.a. Josef Albers, Max Bense, Hans Gugelot und Tomás Maldonado an der HfG, in der gesamten Zeit des Bestehens waren es rund 280 Dozenten. 1957 setzten jüngere Dozenten wie Otl Aicher, Hans Gugelot und Tomás Maldonado eine stärkere Verbindung von Gestaltung und Wissenschaft durch. Daraufhin verließ Max Bill die Hochschule und die drei übernahmen zusammen mit VG als Rektorskollegium die Leitung, mit Folgen für den Lehrplan: «es entsteht das ulmer modell: ein auf technik und wissenschaft abgestütztes modell des design, der designer nicht mehr als übergeordneter künstler, sondern gleichwertiger partner im entscheidungsprozess der industriellen produktion» (Otl Aicher)<sup>7</sup>. Doch VG war nicht glücklich mit dieser Wendung weg von der Kunst, im November 1957 schrieb er: „Gleich zu beginn des neuen studienjahres schnitt maldonado die frage „kunst“ an, und zwar in verbindung mit der geplanten berufung von arno schmidt. Meine reaktion war, dass ich mich freue, nun endlich mal dieses problem positiv gehört zu haben, ich forderte jedoch die „kunst“ nicht nur in verbindung mit dem „Wort“, sondern auch in verbindung mit der farbe und der plastik, also auch in der optik!“<sup>8</sup> In seinem programmatischen Text „Zur Einführung. Cursus [VG] (an der HfG Ulm), Oktober 1957“ hatte er seinen Ansatz deutlich gemacht: „In unserer Abteilung visuelle Kommunikation werden alle Mittel zur Kommunikation untersucht und trainiert, die die Technik uns gegeben hat: der Buchstabe allein oder in Verbindung mit einer Reproduktion, Foto und Fotoreportage, Film, Television und Ausstellungen. Diesen großen Bogen der Zusammenfassung dürfen wir niemals aus den Augen verlieren. (...) Ich bin kein Gebrauchsgrafiker, sondern lehre hier als Typograf. Mit Hilfe der Typografie erleben wir die visuelle Einführung! Und keine technische Einführung. (...) Wir wollen keine Musterzeichner heranbilden (...) Nein! Wir wollen studieren und untersuchen...(sic!).“ Damit wendet sich VG gegen eine rein ausführende Tätigkeit; es geht ihm um „visuelles Training“, d.h. Wahrnehmen und Erkennen von Strukturen, sowie um das Erlernen von „Erlebnisfähigkeit“. <sup>9</sup> Die Lehre mit Veranstaltungen wie „Grundlehre – Anleitung zu typographischer Entwurfsarbeit“, „Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts“ (z.B. Entwicklungsgeschichte der neuen konkreten Gestaltung von Jugendstil an) und „Farbübungen“ sowie Exkursionen, Diskurse, Öffentlichkeitsarbeit (Ausstellungen, Publikationen), Abteilungsleitung, Gremienarbeit und Aufgaben in der Hochschulleitung nahmen seine Zeit und Energie sehr in Anspruch, was er zunehmend beklagte.<sup>10</sup> Wie wichtig aber gerade auch die Außendarstellung für die HfG ist, davon zeugt ein Brief des Schweizer Architekten, Designers und Dozenten, Alfred Roth. Nach dem Erscheinen der ersten drei Nummern der Vierteljahresschrift „ulm“ schreibt Roth an VG im März 1959: „Ich gratuliere der HfG aufrichtig zu dieser Neuerscheinung: Sie ist für uns Außenstehende ein ganz vorzüglicher Rechenschaftsbericht über den Geist und die Arbeit der Schule und man ist von deren klaren Grundsätzlichkeit und begeisternden Intensität zutiefst beeindruckt!“<sup>11</sup>

Während dieser Zeit gelang es VG trotz der starken Einbindung in die HfG, Arbeiten in Einzel- und Gruppenausstellungen in Ulm, Zürich und weiteren Städten in Deutschland zu zeigen. Zusätzlich hatte er dafür ein Bildplakats neuen Typs entworfen (T567 - T571). Auf die Bedeutung für die Reproduktion hat Dieter Helms hingewiesen, denn: „Das den Feldeinteilungen unterlegte Zahlenspiel, das im Schema leicht zu durchschauen ist, gibt in der Werksausführung dem Betrachter Rätsel auf“ bzw. die „Vollendung des Werkes [vollzieht sich] im Wahrnehmungsgang“.<sup>12</sup>

Zum lebhaften Campus-Leben (studieren, lehren, diskutieren, wohnen, feiern) trug auch das offene Haus des Ehepaars VG und Ilse Leda bei, wovon auch die Einträge in den Gästebüchern zeugen.<sup>13</sup> Eine ehemalige Studentin erinnert sich: „Erinnerlich sind mir außer den schönsten VGs einige Arbeiten von El Lissitzky, van Doesburg, mehrere Schwitters, Giacometti, Lohse und Baumeister.“ Die ehem. Studentin freute sich „noch in der Nachschau [...] an diesem auf dem HfG-Gelände wahrhaft unerwarteten Ort und an der Unberirrtheit, mit der [VG] seiner Malerei treu blieb, ohne sich von der ‘ideologisch besetzten Kunstfeindlichkeit’ an der HfG berühren zu lassen.“<sup>14</sup> Für diese Offenheit steht auch der wöchentliche Gymnastikabend für die weiblichen HfG-Angehörigen, den Ilse Leda als ehem. Schülerin der Ausdruckstänzerin Mary Wigman angeboten hat.<sup>15</sup> Die positive Resonanz – in den Worten eines ehem. Student: „VG war zunächst eine sehr große Hoffnung, und ein toller Typ, sehr lustig, ein sehr guter Lehrer der Typografie“ – wich bei einigen Studierenden der Enttäuschung, nachdem sie drei Monate an ihren Entwürfen gearbeitet hatten, denn: „Es kam die erste Kritik. Und diese Kritik war die erste große Enttäuschung: Er sagte zum Beispiel wörtlich: Das ist eine sehr royale Lösung. Royale Lösung! Wir waren von Max Bense geschult!“<sup>16</sup> Die Reaktion zeigt die zunehmende Kluft zwischen den Disziplinen Kunst und einer Design-Auffassung, die von objektiv messbaren Kriterien geprägt war. Wie es scheint, stand VG als *Künstler* allein im Kollegium<sup>17</sup>, erschwerend hinzu kam vermutlich der Alters- und Generationsunterschied zu Kollegen und Studierenden. Dennoch blieb VG bis zu seinem frühen Tod Ende 1962 als Leiter der Abteilung für visuelle Kommunikation tätig.

1 Zit. nach: Dieter Helms: Friedrich Vordemberge-Gildewart. Schriften und Vorträge. St. Gallen, 1976 [https://vordemberge-gildewart.eu/wp-content/uploads/Friedrich-Vordemberge-Gildewart\\_Schriften-und-Vortraege\\_1976.pdf](https://vordemberge-gildewart.eu/wp-content/uploads/Friedrich-Vordemberge-Gildewart_Schriften-und-Vortraege_1976.pdf)

2 Vgl. René Spitz: HfG Ulm. Kurze Geschichte der Hochschule für Gestaltung. Zürich 2014

3 Zit. nach: <https://hfgulmarchiv.de/ausstellungen/erffnungssausstellung/ddae8d0c7cea517ebf0b5fdc4096c9e5> (Zugriff: 28.09.2023)

4 Vordemberge-Gildewart: Briefwechsel, Bd. 2, Wiesbaden 1997, S. 207

5 a.a.O., S. 100

6 Brief vom 10.8.1954, zit. aus: Vordemberge-Gildewart: Briefwechsel, Bd. 2, Wiesbaden 1997, S. 346

7 <https://www.hfg-ulm.de/de/hfg-ulm/geschichte/> (Zugriffsdatum: 28.09.2023)

8 VG: „prinzipielle pädagogische fragen (organisation und leitung der hochschule)“, HfG-Archiv PA 664.1, zit. nach: Christiane Wachsmann: Vom Bauhaus beflügelt. Menschen und Ideen an der Hochschule für Gestaltung Ulm. Ludwigsburg 2018, S. 121)

9 zit. nach: Vordemberge-Gildewart: Typographie und Werbegestaltung. Ausstellungskatalog Wiesbaden 1990, S. 100

10 Vgl. bspw. Briefe an Richard Paul Lohse. In: Vordemberge-Gildewart: Briefwechsel, Bd. 1, Wiesbaden 1997)

<https://vordemberge-gildewart.eu/the-artist/archive/>

Vgl. Dieter Helms. Die Konstruktion des Poetischen. Zu den tektonischen Bildern der Ulmer Phase Vordemberge-Gildewarts. In: Vordemberge-Gildewart: Retrospektive. Wiesbaden 1996, S. 205

11 Vordemberge-Gildewart: Briefwechsel, Bd. 1, Wiesbaden 1997, S. 206

12 Vgl. Dieter Helms. Die Konstruktion des Poetischen. Zu den tektonischen Bildern der Ulmer Phase Vordemberge-Gildewarts. In: Vordemberge-Gildewart. Retrospektive. Wiesbaden 1996, S. 205ff

13 Vordemberge-Gildewart. Gästebücher 1925-1962. Wiesbaden 2006.

14 Gerda Müller-Krauspe: Selbstbehauptungen. Frauen an der hfg ulm. Frankfurt/M. 2007, S. 210f. zit. nach: Christiane Wachsmann: Vom Bauhaus beflügelt. Menschen und Ideen an der Hochschule für Gestaltung Ulm. Ludwigsburg 2018, S. 150

15 Christiane Wachsmann: Vom Bauhaus beflügelt. Menschen und Ideen an der Hochschule für Gestaltung Ulm. Ludwigsburg 2018, S. 150

16 Almir Mavignier 1993, im Gespräch mit Christiane Wachsmann. Zit. nach: Christiane Wachsmann: Vom Bauhaus beflügelt. Menschen und Ideen an der Hochschule für Gestaltung Ulm. Ludwigsburg 2018, S. 95

17 Vgl. Dieter Helms. Die Konstruktion des Poetischen. Zu den tektonischen Bildern der Ulmer Phase Vordemberge-Gildewarts. In: Vordemberge-Gildewart. Retrospektive. Wiesbaden 1996, S. 205

## Anspruch – Wirklichkeit – Möglichkeit „konkreter konstruktiver kunst“. Bildende Kunst im Kontext von Friedrich Vordemberge-Gilderwart

„Kalte Kunst?“ nannte Karl Gerstner 1957 sein Buch über einen 50 Jahre- Rückblick der konkreten Malerei. In diesem Jahr war Friedrich Vordemberge-Gilderwart schon 3 Jahre Professor an der Ulmer Hochschule für Gestaltung und konnte damit von sich sagen, dass sein Lebensweg nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich eng mit dieser besonderen Kunstentwicklung verbunden war, die ihn nicht nur begleitete, sondern die er auch mitgestaltete.

Gerstner, selbst konkreter Künstler, versah seine Überschrift aber auch mit einem Fragezeichen, wodurch sichtbar werden sollte, dass er mit diesem provozierenden Titel eine Verteidigungsposition gegenüber einem weit verbreiteten Verständnis der konkreten Kunst seiner Zeit entwickeln wollte. Im Vorwort begründet er sein Vorhaben mit einem Ausblick in die Zukunft:

*„Es geht um eine Malerei, die, wie dem Autor scheint, relativ unentdeckt, unerforscht geblieben ist, die vielleicht die Vorurteile leicht und das Verstehen schwer macht. Vor allem ein Vorwurf trifft diese Kunst stets von neuem: sie sei kalt“* und macht dies in einem anderen Zusammenhang deutlich:

*„Was den Zugang zur konstruktiven Kunst versperrt, ist ihre wirkliche oder vermeintliche Nähe zur Geometrie: schlimmer noch – weit abstrakter: zur Mathematik. Kunst und Mathematik: das ist Feuer und Wasser, wobei das Wasser der Zahlen das Feuer der Empfindungen löscht“* (Gerster „Geist der Farbe“ in Riese 2013, S. 37) 1960, drei Jahre später, organisiert Max Bill, der Gründungsdirektor der Ulmer Hochschule für Gestaltung, der VG als Dozent 1954 zur Rückkehr nach Deutschland bewegen konnte, eine Übersichtsausstellung im Helmhaus in Zürich unter dem Titel: „konkrete kunst – 50 Jahre Entwicklung“. Auch dort zeigt sich schon in der Einleitung, in welcher Weise sich diese Kunstentwicklung auch nach einem halben Jahrhundert in ihrem Selbstverständnis immer noch in einer Verteidigungsposition sieht, wenn Bill schreibt: *„obwohl sie noch lebendig ist ...kommen heute, wie vor 50 Jahren, die stimmen nicht zur ruhe, die ihr baldiges ende prophezeien und nicht müde werden zu verkünden, hier würden verirrte geometer oder sonst irgendwelche scharlatane ihr, übrigen ganz harmloses, unwesen treiben“* (Bill 1960).

Während Gerster sich noch selbstkritisch fragt, ob der Maler mit Gefühl oder dem Verstand malen soll und auf den Verstand verweist, da nur durch Bezug auf ihn auch eine Reflexion möglich sei, sieht Bill vor allem äußere Umstände als Grund dafür, dass die konkrete Kunst bisher nicht die Wirkung entfalten konnte, die sie nach dem Selbstverständnis ihrer Vertreter verdient hätte.

Bezogen auf aktuelle Kunstentwicklungen nach 1945 betont er: *„zugegeben, jeder aufregende rausch zeugt von vitalität ... so war die welle nach dem krieg ein ausbruch der befreiung der persönlichkeit und eine reaktion auf vermeintlich zu feste systeme der konkreten kunst“* (Bill 1960).

Auch VG, für den erst mit Beginn der 1950er Jahre sich wieder vereinzelt Einladungen zu Ausstellungen und Vorträgen ergaben, musste feststellen, wie schwer es geworden war, die über Jahrzehnte entwickelten Kunstvorstellungen präsentieren zu können. 1953 erhielt er zwar einen Preis der Biennale in Sao Paulo, aber in Deutschland war es schwer geworden, an gewohnte Traditionslinien anzuknüpfen, wie eine Ausstellungsabsage durch die Kestner-Gesellschaft in Hannover zeigt, bei der er noch 1931 mit Ausstellungen aktiv war, und wo er das Atelier von Lissitzky übernehmen durfte.

In einem Brief an den Kunsthistoriker Hildebrandt schreibt er 1952: „*anbei den brief in abschrift, den heutzter von der kestner-gesellschaft mir geschrieben hat. dieser brief ist ein dokument nicht, weil ich darin behandelt werde, sondern dass dieser mann der einstmals so berühmten kestner-gesellschaft es wagt, meine arbeiten als nicht-selbständige kunstwerke zu betrachten – warum werden in deutschland stes nay, trökes, meistermann, gilles und konsorten gezeigt, derweil vertreter der grossen disziplin... geradezu ignoriert werden?*“ (Helms/Rattemeyer Bd. II, 45). In dem genannten Brief an VG schreibt jener Heutzter:

„*Ihr Brief vom 10.10. liegt noch unerledigt auf meinem Schreibtisch, weil es mir nicht ganz leichtfällt, Ihnen zu antworten. Unsere Plane für 1952 haben sich... in anderer Richtung entwickelt ... Ich habe mir inzwischen... anhand des schönen Buches über ihre Arbeiten die Bilder wiederholt angesehen und komme immer wieder zu dem Ergebnis, dass ich die Arbeiten zwar interessant und wegen ihrer Wirkung auf die Gebrauchsgraphik auch sehr wichtig finde, aber eine Ausstellung der Bilder als selbstständige Kunstwerke in der Kestner-Gesellschaft doch eigentlich nicht machen möchte*“ (Helms/ Rattemeyer Bd. II. S. 25)

Ein Jahr später berichtet VG dem Kunsthistoriker Alfred Roth 1953: „*unsere de stijl-ausstellung in new york ist ene große pleite, sie muss gnadenlos erbärmlich gezeigt sein. Unser freund johnson hat da einen fotobericht ... geliefert, dass man sich schämen muss: aussen quadrat – innen biedermeier! ... eine ganze arbeit hängt da von mir, titel im museum unbekannt ... die paar kritiken ... sprechen alle durch die bank von der stijl-ausstellung als enttäuschend ... was nützt alles, der ernst und die treue und die sorge ... wenn eitle herren und snobisten kulturleistungen zu dekorativem unsinn degradieren?*“ (Hems/Rattemeyer Bd. II, S. 200).

Es ist bei dieser ständigen Herausforderung um Anerkennung in einer veränderten Kunstlandschaft der 1950er und 1960er Jahre nachvollziehbar, welche Bedeutung positive Rückmeldungen – zumindest aus den eigenen Reihen – immer wieder haben konnten. Dies galt sowohl für die Berufung von VG durch Max Bill auf eine feste Planstelle in Ulm als auch für gemeinsame Ausstellungen in Ulm und Zürich sowie private Wertschätzungen wechselseitiger Arbeiten. Ein überzeugendes Beispiel dafür ist ein Brief von Richard Lohse, dem renommierten Vertreter neben Max Bill der Zürcher Konkreten am 15. November 19962 an Leda Vordemberge–einen Monat vor VG's Tod.

„*Liebe Leda, darf ich Dir noch meinen ganz großen Dank für Deine/Eure großzügige Gabe zu meinem Geburtstag ansprechen. Was für eine Freude, einen Vordemberge zu haben. Als ich im Atelier war, empfand ich wiederum die ganze Größe des Meisters. Ein untrügliches Zeichen dafür ist es, dagegen kann ich mich nicht wehren, wie ich will, wenn ich plötzlich den kalten Strom im Rücken spüre. Das geht mir so wie bei Piero, Ce'zanne, Juan Gries und anderen*“ (Helms/ Rattemeyer Bd. II, S. 94).

Hans Peter Riese, ausgewiesener Kenner und Kommentator der konkreten Kunst, kennt aus eigener Erfahrung solchen selbstbestätigenden Rückzug, wenn er schreibt: „*Wir kennen... dieses Gruppenverhalten der konstruktiv/konkreten Künstler; an dem ich manchmal gelitten habe. Da wird oft nach dem Motto verfahren, wenn die Umgebung (sprich Kunstbetrieb) uns schon nicht anerkennt, dann ziehen wir uns auf unser eigenes Territorium zurück und bilden ein Gruppen-Symposium... (mit) fast tautologisch kreisenden Themen, das nur noch wenig Bezüge zur Außenwelt hat*“ (Riese 2013, S. 39). Heute, 60 Jahr nach diesen Zeitzeugnissen und provozierenden Kommentaren aus der Innensicht, ist die Bedeutung der konstruktiv-konkreten Avantgarde anerkannt aber weiterhin auch umstritten – insbesondere hinsichtlich ihres Status in der Kunstgeschichte. War es eine zeitlich begrenzte Bewegung des 20. Jahrhunderts oder wurden dort grundsätzliche und wegweisende Forderungen an ein neues Kunstverständnis entwickelt, die auch – unabhängig von zeitgenössischer Anerkennung – von Bedeutung sein können?

Diese Frage soll im Folgenden in den drei in der Überschrift erkennbaren Schritten nachgehen. Dabei ist zu bedenken, dass der konkreten konstruktiven Kunst zwar rückblickend übereinstimmende Ziele und gemeinsame Handlungsprinzipien nachgesagt werden, sie aber in den vergangenen 100 Jahren nicht zu einer Bewegung wurde, die einen singulären Sprachgebrauch rechtfertigen würde. Es waren einzelne Protagonisten oder befristetelose Verbindungen, die durch gleichartige Forderungen und Ziele auf sich aufmerksam machten. Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, dass die Kennzeichnung „konstruktiv konkret“ zunächst, wie Hans Arp 1915 betont, eher eine Denk- und Arbeitsweise kennzeichnet als schon eine stilprägende Epoche.

„*Ohne uns zu kennen, hatten wir dem gleichen Ziel entgegengearbeitet... es war ein Aufbrechen von allen Farben und Formen der Welt. Diese Malereien, diese Bildhauerarbeiten – die Dinge enthielten keine konventionellen Elemente mehr. In allen Ländern gab es Jünger dieser neuen Kunst*“ schrieb der konkrete Künstler Hans Arp 1915.

Unter diesem Vorbehalt soll im Folgenden von der konstruktiv-konkreten kunst-Bewegung (abgekürzt kkk-Bewegung) unter Bezug auf einzelne Vertreter gesprochen werden.

## 1. Anspruch

### 1.1 Herausforderungen

Die Überschrift „Anspruch“ suggeriert ein absichtsvolles Handeln, was für die Kunst bzw. Künstler ungewöhnlich ist, da sie in der Regel die Deutung ihrer Werke nicht mitliefern, sondern diese dem Betrachter bzw. der interpretierenden Kunstgeschichte überlassen. Sie ordnet ein, stellt Zusammenhänge her und liefert mit ihren Begründungen Antworten auf „Warum“-Fragen, die dann über das interpretierte Werk nicht selten im Nachgang zur impliziten Intention des Künstlers deklariert wird, bzw. zur Typisierung von Stilen oder Epochen beiträgt.

Dies ist in der kkk-Bewegung anders. Zwar gibt es auch ursächliche Rahmenbedingungen und Einzelaktionen, die im Rückblick als Beginn eines veränderten Kunstverständnisses angesehen werden, aber Merkmal der kkk-Bewegung ist, dass sie schon sehr früh die Abkehr von tradierten Kunstvorstellungen nicht nur durch ihre Werke dokumentierte, sondern dieses neue Denken auch bewusst in eigenen Publikationen kommentierte.

Zu den ursächlichen Rahmenbedingungen gehören die gravierenden Veränderungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum 1. Weltkrieg in Technik, Wirtschaft und Gesellschaft. Elektrizität, neue Mobilitätsangebote durch Bahn, Auto, Flugzeug, Fahrrad, neue Produktionsformen und Techniken von der Manufaktur zum Fließband, Fotografie, Kinematografie, Hörfunk u.a. auf dem Hintergrund von populären Interpretationen zur Relativität von Raum und Zeit mit Bezug auf Einstein oder Freuds Psychoanalyse hatten bei aller Unterschiedlichkeit eine zentrale Wirkung: Die Veränderung dessen, was allgemein bisher als „die Wirklichkeit“ wahrgenommen bzw. bezeichnet worden war.

Auf diesem Hintergrund ist es auch nachvollziehbar, dass die Akteure einer „Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ wie es Walter Benjamin 1936 nannte, sich fragten, auf welche Wirklichkeit sich die gesehene nachahmende (mimetische) Kunst noch beziehen kann, bzw. wie diese anders dargestellt werden könnte oder sogar müsste. Wenn durch einen Knopfdruck die wahrgenommene Wirklichkeit zum Bild werden kann und durch einen Film prozesshafte Bewegungsabläufe gespeichert und beliebig wiederholt werden können. So war

es kein Zufall, dass mit dem Fortschritt technischer Abbildungen der Wirklichkeit sich die Tendenzen zu einer abstrakten Kunst verstärken.

## 1.2 Absoluter Neuanfang

Als Endpunkt und gleichzeitiger radikaler Neuanfang in dieser Entwicklung wird allgemein das „Schwarze Quadrat“ von Malewitsch 1915 angesehen, dessen Bild auch als „Nichtbild“ oder „schwarzes Loch“ bezeichnet wurde. Es dokumentiert den absoluten Endpunkt einer Malerei, die sich in unterschiedlichen abstrakten Formen – letztlich auch bis zum Kubismus – noch als mimetische Kunst verstanden hatte. Eine Kunst, deren Aufgabe es bisher war, Gegenstände, Personen oder Landschaften mit Mitteln von Form und Farbe bei unterschiedlicher Verfremdung oder Abstraktion abzubilden.

Das schwarze Quadrat wurde demgegenüber als ein Nullpunkt und gleichzeitiger Neuanfang wahrgenommen. Für Malewitsch ein „befreites Nichts“, durch die „die ureigene Idee der Kunst (erkennbar wird): ihre Gegenstandslosigkeit“ (Malewitsch 1962, S.11). Sie prägte anschließend auch den von ihm gegründeten Suprematismus.

Im Folgenden wird Bezug genommen auf Ereignisse und Personen der kkk-Bewegung, die in einer Beziehung zu VG standen, d.h., dass Initiativen wie der Russische Konstruktivismus oder das Bauhaus u.a. nicht weiter bearbeitet aber mitgedacht werden können.

Wie schon angedeutet, war es ein Anliegen der sich über gemeinsame Ziele formierenden kkk-Bewegung, ihr „neues Denken“ möglichst schnell und umfassend bekannt zu machen und sich dabei nicht nur auf externe Interpretationen einer Rezeptions-Ästhetik zu verlassen, sondern auch selbst auf die Voraussetzungen und Ziele ihrer Kunst-Produktion in eigenen Fachzeitschriften und Büchern zu informieren, wodurch wir heute relativ viel über Intentionen, Grundsätze und Ziele der kkk-Bewegung wissen.

Von zentraler Bedeutung für die Zusammenführung einzelner Akteure nach dem 1. Weltkrieg in Europa war u.a. die 1919 von Doesburg gegründete Zeitschrift „De Stijl“ und die daraus sich ergebende gleichnamige Gruppenbildung „de stijl“, der ab 1925 auch VG angehörte. Das zentrale Ziel der monatlichen Zeitschrift war es, die grundlegende Erneuerung der Kunst und Kultur zu befördern, wobei eine „Mitwirkung aller möglich ist... durch Beiträge im weitesten Sinne (kritische, philosophische, architektonische, wissenschaftliche, literarische, musikalische usw. sowie reproduktive“ wie es in dem wesentlich von Doesburg verfassten Manifest in der Gründungsphase Ende 1918 heißt.

Die folgenden 10 Jahre, die die Zeitschrift und die Gruppe „De Stijl“ existierte, war für die Konsolidierung von Zielen und Prinzipien der kkk-Bewegung von großer Bedeutung. Danach sollte die neue Kunst die Welt nicht mehr die Welt nur bedeutungsvoll abbilden, sondern selbst, mit eigenen Mitteln, zur Erkenntnis von Welt beitragen. Woraus folgte: Eine solche Kunst muss autonom sein!

## 2. Wirklichkeit

### 2.1 Praxiswerden des neuen Denkens

Abweichend vom schon angesprochenen Begriff „Wirklichkeit“, ist er hier alltagssprachlich zu verstehen und soll ansatzweise skizzieren, in welcher Weise die hohen Ansprüche eines neuen Denkens in der Kunst auch in der Praxis bedeutsam werden konnten. Dem Zeitrahmen geschuldet, wird sich das nur exemplarisch auf Personen und Anwendungsfelder beziehen, die

für VG von Bedeutung waren. Zu seiner Selbsteinschätzung als 26 jähriger, noch suchender Künstler, schreibt er nach der Einladung durch Doesburg 1962 rückblickend:

„Als Benjamin unter den Mitgliedern der «De Stijl»-Bewegung und von der Architektur und Plastik kommend ist mir der Umweg erspart geblieben. Das konstruktive Denken, die Ökonomie der Mittel sind bei mir nicht via Bäume oder Kirchenfassaden wachgelegt, sondern durch das Wesentliche des jeweiligen Materials“. (V.G. „Zur Geschichte der „De Stijl“-Bewegung“ 1962, In Helms 1976, S.49)

Ein solches Kunstwerk entsteht nicht durch einen direkten oder verfremdenden mimetischen Bezug zu den Ordnungsmustern der natürlichen Welt, sondern ist immer ein eigenständiger Entwurf von der Welt. „für die generation nach dem weltkriege (gegen 1919) setzte aufgrund der ästhetischen Erfahrung eine neue arbeitsweise ein, und zwar radikal neu, weil von ganz anderen voraussetzungen ausgehend. statt der abstraktion begann eine kleine gruppe von künstlern, völlig unbelastet vom impressionismus, nun <direkt> und kreativ aus dem jeweiligen material heraus zu arbeiten <...> diese elementaristen (zu denen auch der Verfasser) gehört, arbeiten schon in der technik völlig neu. Während der ausführung bei den futuristen und kubisten noch allüren der impressionisten anhaften <...> begann hier eine periode ganz einfacher und exakter gestaltung“ (V.G. „abstrakt-konkret-absolut“ 1944 in Helms 1976, S. 29).

Geprägt durch seine praktische Tischlerlehre und das Architekturstudium war dieser Gestaltungsprozess für VG letztlich nur möglich durch Ausschaltung des Zufalls und Analyse der Voraussetzungen von Raum, Fläche, Form, Farbe, Licht und Bewegung und deren exakten messbaren Bedingungen im Entstehungsprozesses eines Kunstwerkes. Auf diesem Hintergrund ist auch die zentrale Prämisse, die VG's Künstlerleben bestimmte, „ein bild wird gebaut wie ein haus“ verständlich.

Daraus folgt, ein konkretes Kunstwerk muss nicht nur möglichst von allen Vorgaben der Naturwahrnehmung abstrahiert werden, was noch die Futuristen und Kubisten versuchten, sondern es muss neu und eigenständig konstruiert werden. Entsprechend nennt VG seine Werke bis 1924 auch „konstruktionen“ und gründet im gleichen Jahr mit Hans Nitzschke die Gruppe „K“ in Hannover, die für „Konstruktion“ bzw. für ein umfassendes Verständnis von „Konstruktivismus“ in der Kunst plädiert.

In dieser Auffassung wurde er auch bestärkt, als er 1925 das Angebot von van Doesburg erhielt, neben Mondrian u.a. Mitglied in der renommierten Kunstbewegung „De Stijl“ zu werden. Gleichzeitig erweiterte VG seine Zielperspektive, ohne seine Grundprinzipien aufzugeben. Einerseits übernahm er den für die de Stijl-Bewegung bekannt gewordenen Anspruch, mit Kunst an einer Erneuerung der Gesellschaft mitzuwirken bei gleichzeitigem Eintreten für die dabei zu wählende Eigenständigkeit ästhetischer Objekte. Andererseits erweiterte er den Blick über eine Zuordnung bisheriger geometrischer Formen (rechter Winkel, Zirkelschlag, Kreisfläche) zugunsten der Komposition von Formen, Farben, Linie und Fläche, was sich auch in der Kennzeichnung seiner folgenden Werke als „kompositionen“ (ab K 14) zeigt.

In seinen Selbstbeschreibungen, insbesondere in seinem zentralen Text „abstrakt-konkret-absolut“ relativiert VG diese schnell auch als utilitaristisch zu verstehenden Vorstellungen zugunsten einer strengen, konsequenten immanenten Kunstauffassung, die er nach der stufenweisen Abgrenzung zur abstrakten Kunst (Futuristen, Kubisten) zunächst „konkret“, dann „konstruktiv“ und schließlich „absolut“ nennt. Mit diesem Begriff kennzeichnet er seine radikale, allein auf den Gestaltungsprozess und die darin sich zeigende konsequente kunstimmanente Auffassung und erwirbt sich damit innerhalb der konstruktivistischen Kunst ein gewisses Alleinstellungsmerkmal (vgl. dazu Schöttner-Ubozak, 2021), was auch die folgenden Selbstbeschreibungen belegen:

„die kleine gruppe der konsequent arbeitenden künstler leitete eine periode ein, die man mit recht nennen kann: « die absolute gestaltung» und die « anti-virtuosität». Sprach man vorher mit recht von «abstrakter kunst», so fühlte man, dass dieser ausdruck jetzt nicht mehr der eigentlichen haltung und auffassung gerecht wurde <...> diese kunst ist die gestaltung der reinen, elementaren relationen, hervorgerufen und bedingt allein durch das mass, das verhältnis und die spannung der farbtöne: die absolute farbkonstruktion, das heisst die malerei, die völlig von innen heraus sich gestaltet und keinem einfluss von aussen unterliegt <...>

diese kunst der farbrelationen ist nicht deskriptiv. Sie ist nach eigener logik gebaut. Sie ist autonom und behauptet sich durch sich selbst“ (VG „abstrakt-konkret-absolut“ 1944, in Helms 1976, S.29-31).

„Dank des neuen visuellen Alphabets erstrahlt die Schönheit einfach und unmittelbar in höchster Harmonie vor unseren Augen. Kein falsches Pathos, keine sinnlose Übertreibung stehen der wahren Gestaltung mehr entgegen“ (VG „Zur bildenden Kunst – Ausblick“ 1953, in Helms 1976, 74).

Während bei der Formulierung dieser Basisbedingungen weitgehend Einigkeit herrschte, zeigten sich bei der Umsetzung in der gestalterischen Praxis und deren Begründung Unterschiede und Differenzen, die u.a. auch zum Bruch und Austritt Mondrians 1925 aus der Gruppe führten. Für Mondrian war es wichtig, im Gestaltungsprozess der Kunst zu versuchen, ein „Absolutes“ zu finden bzw. zu schaffen, was nach ihm nur gelingen kann, wenn „die Gleichgewichtsbeziehungen in der Natur (Position, Dimension und Wert) <...> durch Position, Dimension und Wert von geraden Linien und rechteckiger Farbfläche (gestaltet werden), denn diese Positionsbeziehung ist die ausgewogenste, weil darin die Beziehung des extremen Einen zum extremen Anderen in vollkommener Harmonie ausgedrückt wird und sie alle anderen Beziehungen umfasst“ (Mondrian „Die neue Gestaltung in der Malerei“ 1917/18, S. 38).

Für Michel Seuphor, den Künstler und Theoretiker, der Mondrian noch in Paris kennenlernte, und der die erste Biographie von ihm verfasste, lässt sich in dieser Zeit auch das in unterschiedlichen Formen wiederkehrende Kreuz in den Werken von Mondrian erklären, „das er nie auf die optische Bildmitte ausrichtet, sondern immer asymmetrisch hinstellt und das durch das dynamische Gleichgewicht dieser Asymmetrie, von wenigen Ausnahmen abgesehen, durch den ausgeklügelten Versatz farbiger Flächen unterstützt wird, bekommt Mondrian etwas von Absolutem in den Griff und gewinnen seine Bilder den ihnen eigenartigen Charakter des Unabänderlichen“ (Seuphor 1957, S. 149).

Erst auf dem Hintergrund dieser prinzipiellen Argumentation ist nachvollziehbar, warum es schon nach wenigen Jahren zum Austritt Mondrians aus der Stijl-Gruppe kam. Den Anlass boten 1924 van Doesburgs Vorträge in Prag, Wien und Hannover, wo er u.a. „mit dem Maler Vordemberge-Gildewart zusammentrifft; er lädt ihn ein, nachdem er seine Arbeiten gesehen hatte, sich der Stijl-Bewegung anzuschließen“, und entwickelt zeitgleich in seinen <Kontrakompositionen> „zum ersten Male ein Kompositionsschema, das auf diagonalen Linien beruht. Diese Malweise leitet eine neue Entwicklung in der Malerei Doesburgs und des Stijl ein. Van Doesburg nennt sie «Elementarismus».“ (Jaffe‘ 1965, S. 34)

Neben der skizzierten Erweiterung zu einem komplexen „Elementarismus“ und dessen pragmatischer Abgleichung mit der Kunstgeschichte wurden auch die ursprünglichen abstrakten Ansprüche Doesburgs, die ihn anfangs noch mit Mondrians Absolutheitsanspruch verbanden, immer mehr in den kulturpolitischen Alltag verlagert.

Diese Ausweitung der Legitimation über rein ästhetische Rechtfertigungsversuche hinaus zugunsten utilitaristischer Erwartungen und Hoffnungen war wesentlich bestimmt worden durch

die russische Avantgarde (insbesondere El Lissitzky, Kandinsky, Tatlin), die die Verknüpfung von kunsttheoretischen Ansprüchen und gesellschaftspolitischen Veränderungen nach der Russischen Revolution 1917 in Europa verbreiteten.

Um diese weitreichenden Ansprüche im Diskurs über die Kunst als einer „eigenständigen Sprache“ begründen zu können, wurden in den Gründerjahren einerseits Anleihen bei der Philosophie (u.a. Hegel, Spinoza) gemacht. Andererseits spielten die nach der Jahrhundertwende populär diskutierten Erkenntnisse in der Physik zur Quantenphysik (Max Planck) und Relativitätstheorie (Albert Einstein) eine Rolle. Die Neuorientierung in den Naturwissenschaften, die Suche nach den kleinsten Bausteinen der Materie beflügelten auch in anderen Kulturbereichen die Bemühungen um die Suche nach dem „Elementaren“, dem „Absoluten“, den spezifischen und gleichzeitig allgemeingültigen Gesetzmäßigkeiten, dem „Universalen“ im Mensch-Welt-Bezug.

Damit verbunden war das Gefühl, auf diesem Weg eine Verwissenschaftlichung in den verschiedenen Kulturbereichen (Malerei, Architektur, Musik, Tanz, etc.) erreichen zu können. Begünstigt wurden diese Bestrebungen durch die Fortschritte in der modernen Technik (Fotografie, Automobil, Flugzeug etc.), die auch zu jeweils eignen neuen Positionsbestimmungen herausforderten. Gleichzeitig sollte bei dieser eindeutigen Ausrichtung auf eine rationale, objektive allgemeingültige Kunstproduktion- und Rezeption vermieden werden, dass das künstlerische Oeuvre ohne eigenen Gehalt nur als die Umsetzung formaler (mathematischer) Bedingungen erscheint, was besonders Mondrian in der Gründungsphase betonte.

## 2.2 Idee vom Gesamtkunstwerk

### 2.2.1 Architektur und Baugestaltung

Das Verhältnis der konkret-konstruktivistischen Avantgarden zur Architektur hatte für viele ihrer Vertreter eine besondere Bedeutung und war für einige auch eine konkrete Aufgabe. Zunächst galt die Architektur, insbesondere für jene, die mit ihrer Kunst auch eine gesellschaftliche Aufgabe verbanden, als Musterbeispiel für konstruktives Gestalten bei gleichzeitigem Anspruch einer direkten Veränderung gelebter Wirklichkeit. Ein Architekt plant nicht nur, sondern er beeinflusst mit einem Bauwerk auch immer direkt die Lebensmöglichkeiten der Menschen. Dennoch war es nur eine kleinere Zahl von Mitgliedern der verschiedenen Kunstbewegungen, die direkt als Architekten Baumaßnahmen nicht nur planten, sondern auch abgeschlossen haben.

Neben der Malerei gehörte die Architektur zu den zentralen Arbeitsbereichen der de Stijl-Gruppe, was sich auch an der relativ großen Zahl an Architekten in der Gründungsphase zeigte, wie u.a. Robert van’t Hoff, J.J. Oud, Jan Wils, Gerrit Rietveld, Cornelius van Esten. Wie die Stijl-Hefte belegen, wurde schon früh versucht, die Vorstellungen von einem neuen Bauen, das durch Klarheit und Ordnung gekennzeichnet sein sollte, nicht nur in Entwürfen bekannt zu machen, sondern auch in Bauvorhaben zu verwirklichen.

### 2.2.2 Handwerk und Raumgestaltung

Schon in der Gründungsphase war es ein zentrales Anliegen der Stijl-Gruppe, die äußere Baugestaltung mit einer inneren Raumgestaltung zu verbinden, wobei eine erkennbare Arbeitsteilung zwischen dem Architekten und dem Maler umgesetzt werden sollte, mit dem Ziel:

*Zusammenarbeit und gleichzeitige Unabhängigkeit auf der Basis gleicher Prinzipien*, wie es van der Leek schon im ersten Heft de Stijl (I, S. 6) gefordert hatte. Dort zeigt er, wie es möglich sein könnte, ausgehend von Möbelentwürfen für ein Wohnzimmer, die Zusammenarbeit verschiedener Zweige der bildenden Kunst in einer erweiterten Raum – und Bauplanung so zu gestalten, dass etwas Gemeinsames entsteht, bei dem jeder Zweig sich auf seine genuinen Ausdrucksmittel stützt (Vergl. Jaffe' 1965, S. 24).

Mondrian unterstützte diese „grenzüberschreitenden“ Planungen in den ersten Jahren der Gruppe, allerdings mit einem strategischen Anspruch, wie er in einem Brief an van Doesburg erkennen lässt:

*„Ich stimme vollkommen mit Ihnen überein, wenn Sie schreiben, dass die Inneneinrichtung der wichtigste Bestandteil ist. Aber erst in der Zukunft...Ich bin davon überzeugt, daß wir wegen dieser verderbten Architekten, wegen dieser Knechte des Publikums und dessen Geld augenblicklich nur in der Lage sind, es auf dem Papier zu verwirklichen“* (Brief an Doesburg 1922, Stijl-Katalog 1951, S. 72 in Jaffe' 1967)

Zwischen 1950-1954 folgte der Bau der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm. Dort erhielt Bill den Auftrag für die Planung, Bauausführung, innenarchitektonische Gestaltung und Ausgestaltung (Regale, Sitzmöbel etc.) sowie die Möglichkeit, als erster Rektor (1951-1956) den inhaltlichen und personellen Aufbau der Hochschule wesentlich mitzubestimmen.

Durch diese komplexe und vielschichtige Aufgabe bot sich ihm die seltene Gelegenheit, ein „Gesamtkunstwerk“ zu schaffen, was seit den Anfängen der konstruktiven Kunstbewegung (vor allem der de Stijl-Gruppe) als ideale Voraussetzung einer gesellschaftlichen Veränderung angesehen wurde. Auch wenn die Funktionen der Räume, die Bill als Architekt bautechnisch gestaltete, sehr unterschiedlich waren, lässt sich doch eine Gemeinsamkeit erkennen, die auch den Stil der Bauhaus-Architekten kennzeichnet. So bestimmen horizontale und vertikale Achsen mit klaren Proportionen (u.a. Quadrate, Rechtecke) den baulichen Gesamteindruck.

### 2.2.3 Typographie und Design

Der Grundsatz, freie künstlerische Entwicklung und grafischer Entwurf sollten eine gemeinsame Herausforderung für Kunstbewegungen sein, der seit den russischen Konstruktivisten und der De Stijl – Bewegung zur Leitidee geworden war, bestimmte auch die Arbeit der Zürcher Schule der Konkreten. Diese Anerkennung bedeutete aber nicht, dass Malerei und Gebrauchsgeschichte auch gleichen Rechtfertigungsbedingungen unterlagen. So wurde mit der *Malerei und Plastik* immer ein *Erklärungsanspruch* hinsichtlich tiefer liegender Strukturen der Wahrnehmung des Menschen bzw. der Welt verbunden, der in der Regel einen analytischen Blick notwendig machte, um dem *Erkenntnismöglichkeiten* des Oeuvres entsprechen zu können.

Neben diesem prinzipiellen Bezug zur Technik gab sich – ähnlich wie in der Architektur – die Frage, inwieweit sich die konstruktivistischen Künstler in die Gestaltung von Produkten einbinden lassen wollen, die die Industrie durch die fortschreitende Technik in immer neuer Weise produzierte und damit zum Musterbeispiel der technischen Reproduzierbarkeit wurde.

VG stellte sich dieser Entwicklung und formulierte schon früh dazu eine eigene Position: *„Die früher feindselig gesinnten Elemente (Kunst – Religion – Wissenschaft – Technik) werden jetzt leise eingefangen, um so gegeneinander ausgewogen und gewertet zu werden, wie die einzelnen Materialien der Malerei“* (VG „Raum – Zeit – Fläche“ 1923 – 1926, in Helms 1976, S. 16), wodurch sich neue Möglichkeiten ergeben.

Neben diesen grundsätzlichen Positionsbeschreibungen hatte VG sich auch aktiv in die Diskussion um die „gute Form“ von Industrieprodukten eingebracht:

*„1930 wurde in Hannover als Günther-Wagner-Stiftung das ‚Museum für das vorbildliche Serienprodukt‘ gegründet. Damit nahm die avantgardistische Kestner-Gesellschaft in ihr Programm auch diese Seite der Gestaltung auf <...> im Dezember 1930 konnte die erste Wanderausstellung in der Kestner Gesellschaft eröffnet werden: «Reine Form im Hausgerät», <...> die durch mich und meinen Kollegen Hans Nitzschke gestaltet und aufgebaut wurde <...> wichtige Fragen werden durch Erläuterungstexte und vergleichende Gegenüberstellungen sowie durch Vorträge behandelt: «Wie entsteht ein Serienprodukt?», «Serienprodukt und individuelles Einzelerzeugnis», «Maschinelle Arbeit und Handwerkserzeugnis», «Dekorierete Form oder Schönheit durch die Form an sich», «Ornamentale Willkür oder Zweckform», «gesuchte Modernität und echte Standardform», Seit 200 Jahren im Gebrauch befindliche modern geliebene Formen», «Neue Form durch neue Materialien und neue Arbeitsmethoden» usw.“* (VG „Museum für das vorbildliche Serienprodukt“ 1952, in Helms 1976, S. 62).

### 2.3 Bestandssicherung und Weiterentwicklung in der Schweiz

Im Anschluss an die Kunstausstellung 1936 in Zürich „Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik“ bildete sich die „Zürcher Schule der Konkreten“ als loser Zusammenschluss von Künstlern, die die bis dahin entwickelten Prinzipien konstruktiv konkreter Kunst in ihren Arbeiten umgesetzt hatten. Überzeugt davon, dass das Kunstwerk nicht aus der Natur abstrahiert, sondern eine eigene Wirklichkeit aus Formen und Farben besitzt, schlossen sie sich an die bis dahin herausgebildeten funktionalen konstruktiven Prinzipien an, betonten aber die sich inzwischen entwickelte, eigenständige *konkrete* Realität dieser Oeuvres.

Wenige Jahre nach Auflösung der „de Stijl“-Gruppe und Schließung des „Bauhauses“ bot sich dadurch die Möglichkeit, die Ideen konstruktiver konkreter Kunst trotz Stalinismus und NS-Diktatur in der neutralen Schweiz weiterzuentwickeln und Grundlagen für einen Neuanfang nach dem zweiten Weltkrieg zu legen. Hier sind vor allem die Schweizer Künstler Richard Paul Lohse und Max Bill neben Camille Graeser, Leo Leuppi und Verena Loewensberg zu nennen, die durch ihre vielseitigen Arbeiten in bildender Kunst, angewandter Kunst, Architektur etc. und umfangreicher theoretischer Begründungen zur weiteren Vertiefung und Verbreitung dieser eigenständigen Kunstentwicklung beitrugen. Häufig als „Zweite Generation“ konstruktiv-konkreter Künstler bezeichnet, waren sie vor allem an der Systematisierung in den Bereichen Typographie und Industrie-Design sowie darauf ausgerichteter Institutionen in den 50er und 60er Jahre des letzten Jahrhunderts beteiligt.

Anders als noch van Doesburg wenige Jahre vorher spricht Bill auch nicht mehr von „konkreter Kunst“, sondern von „*konkreter Gestaltung*“. Entsprechend ist die Orientierung an der Logizität der Mathematik für ihn nicht eine schlichte Übernahme der Mathematik in der Kunst, sondern die Anwendung logischer Prinzipien bei der konkreten Gestaltung durch den Künstler wie er 1949 betont: *„die mathematische Denkweise in der heutigen Kunst ist nicht die Mathematik selbst, ja sie bedient sich vielleicht kaum dessen, was man unter exakter Mathematik versteht. Sie ist vielmehr eine Anwendung logischer Denkvorgänge zur Gestaltung von Rhythmen und Beziehungen, von Gesetzen, die individuellen Ursprung haben, genauso wie andererseits auch die Mathematik ihren Ursprung hat im individuellen Denken der bahnbrechenden Mathematiker. Wie die euklidische Geometrie für den heutigen Wissenschaftler nur noch bedingt Gültigkeit besitzt, so gilt sie auch für die Kunst nur noch beschränkt. genauso, wie der Begriff der Endlichen Unendlichkeit für mathematisches und physikalisches Denken*

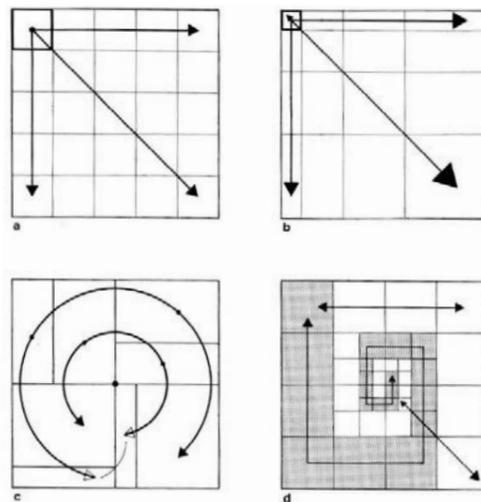
notwendiges Hilfsmittel ist, so ist er notwendiges Mittel künstlerischen Gestaltens geworden“ (Bill 1949 in Weinberg-Staber 2001, S. 81)

Dreißig Jahre später erweitert Bill diese Perspektive und bewertet sie in ihrer Komplexität neu: „heute ziehe ich es vor, diesen Gestaltungsprozess nicht mehr, wie vor dreißig Jahren, als mathematische, sondern als logische Methode zu bezeichnen. Das heißt, jeder Teil des kreativen Vorgangs entspricht Schritt für Schritt logischen Operationen und deren logischer Überprüfung“ (Bill 1978 in Holz 2001, S. 162).

Bei der *Form-Gestaltung* orientiert sich Lohse ebenso wie Bill mit Bezug auf Mondrian an Rechtecken bzw. Quadraten, dem rechten Winkel und geraden Linien. Im Bemühen, einen elementaren überindividuellen Ausgangspunkt für die Bildkomposition zu finden, spielt der rechte Winkel eine besondere Rolle, da diesem innerhalb der Geometrie ein absoluter Wert zugeschrieben wird. Für Mondrian prädestiniert – er dadurch auch eine, von persönlichen oder kulturellen Wahrnehmungsbedingungen unabhängige Bedeutung.

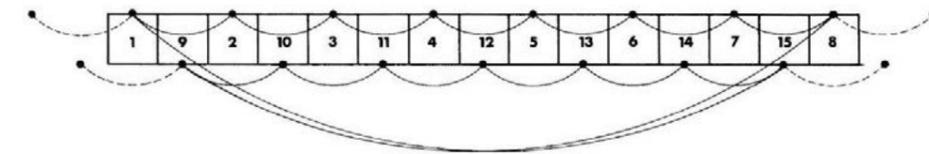
Lohse präzisiert solche Bemühungen um möglichst unabhängige Basisbedingungen der Gestaltung und sieht darin die Suche nach der „Anonymität der Form“. Durch *Reihungen* der Quadrate, Rechtecke und Linien ergeben sich für ihn in der Bildgestaltung unterschiedliche Proportionen, die bei *bestimmter Betrachtung* eine Dynamik hinsichtlich horizontaler, vertikaler oder diagonaler Sichtweise ergeben können. Obwohl Lohse dabei nur die operationale Methode der Addition und der Reihung benutzt, ist es erstaunlich, welche Variabilität sich dadurch ergeben kann. Dabei unterscheidet er zwischen „*Modularen Ordnungen*“ und „*Seriellen Ordnungen*“.

*Modulare Ordnungen* gehen mit Bezug auf den Begriff Modul von einem Grundmaß bzw. feststehenden Maßrelationen oder Proportionen aus. Bekannt sind solche Modulordnungen z.B. seit Jahrhunderten in der Architektur. Anders als dort, wo die plastische Form z.B. eines griechischen Tempels hinter der naturalistischen Baustruktur verborgen ist, geht es Lohse darum, solche elementaren Formen in seiner Kunst offen zu legen. Werden sie bei einem Bild konsequent geplant, ergeben sich weitere horizontale, vertikale, diagonale und rotative Bewegungen.



21 Element und Flächenbildung  
Prinzipiell mögliche Operationen sind:  
a. Addition oder Reihung eines unveränderlich bleibenden Elements in vertikaler und horizontaler Richtung. Diagonale Folgen ergeben sich.  
b. Progression bzw. Degression der Proportionen, wodurch auch das Element variiert wird.  
c. Rotation oder Drehung um die Mittelachse bei gleichzeitiger Zunahme der Elementbreite im inneren Umlauf und entsprechender Abnahme im äußeren Umlauf. Beide Drehrichtung lassen sich vertauschen.  
d. Zusammenfassung verschiedener Operationen. Es bedarf schon einer farbigen Differenzierung, um den Spiralgang sichtbar zu machen.  
In: Albrecht 2002, S.68

*Serielle Ordnungen* werden dagegen von Reihenthemen bestimmt, worunter gleichmäßige, progressive und degressive Abläufe zu verstehen sind, die den Eindruck von horizontalen, vertikalen und diagonalen Bewegungen auf der Bildfläche erzeugen. Dabei wird der Bewegungseffekt der Reihen durch an- und abschwellende Impulse erzeugt.



Das Basisthema in Fünfzeilen ineinandergelagerte systematische Farbreihen mit vertikaler Verdichtung nach unten. Fünfzehn Werte eines kontinuierlichen Spektrums sind so angeordnet, daß beim Fortschreiten jeweils ein Schritt ausgelassen wird. Nach dem ersten Ablauf kehrt die Bewegung zum Ausgang zurück, wo der zweite Ablauf beginnt. Der seinerseits wieder zum ersten Wert zurückspringt. Ein endloser Doppelzyklus entsteht. Er läßt sich aber auch öffnen und nach beiden Seiten entsprechend der gegebenen Regel erweitern.

In: Albrecht 2002, S. 88.

Ohne Beachtung der *Farbe* sind solche verändernden und dynamischen Eindrücke bei einer Bildwahrnehmung jedoch nur schwer zu erreichen. Die Farbe ist daher neben den elementaren Formen (rechter Winkel, Quadrat, Linie) ein zentraler Faktor der Strukturästhetik. Durch die farbigen Differenzierungen entstehen einzelne Flächenelemente, die sich durch Helligkeits- und Farbkontraste voneinander absetzen, wobei die Formelemente als Rechteck, Quadrat oder Streifen oft erst durch die Farbe wirklich gegeben sind. D.h., der Kontrast oder die Ausdehnung der Form eines Elements ergibt sich erst durch die Farbe bzw. ist mit dieser identisch.

„*Form und Farbe heben sich als Gegensatz auf. Es entstehen die Probleme großer Zahlenordnungen und limitierter Farbfolgen, der Farbdurchdringung, der Farbgleichheit, der Farbkombinatorik*“ (Lohses Rede anlässlich der Verleihung des Kunstpreises Zürich 3.11. 1973 in: Holz u.a. 2002, S. 215)

Ebenso wie bei den Formen, bei denen Lohse dem rechten Winkel und daraus abgeleiteten Formen eine überindividuelle „Anonymität“ zuweist, um von dort aus die Vielfalt des „limitiert-unlimitierten Systems“ zu dokumentieren, ist er auch bestrebt, dies für die Farbgestaltung zu erreichen. Hilfreich sind dabei zunächst die fundamentalen Gesetzmäßigkeiten, die sich vor allem aus dem Komplementärgesetz der Farben ableiten lassen. Unklar bleibt für ihn aber, inwieweit dieser, aus der psychisch-physischen Wahrnehmung des Menschen entwickelten Systematik, auch eine allgemeine naturwissenschaftlich objektivierbare Bedeutung zugeschrieben werden kann, um eine überpersönliche „Anonymität“ für den Bereich der Farbe in der Kunst zu erreichen. Lohse beendet diese Suche nach einem neutralen Ausgangspunkt mit einem Kompromiss, worauf Albrecht verweist:

„*Jedoch ist die Tendenz oder sogar Nähe der in der Malerei verwendeten ‚reinen‘ Farben zu den physikalischen Spektralfarben nicht zu übersehen. Das Spektrum wiederum zeigt unter normalen Bedingungen immer die gleiche Folge reiner bunter Qualitäten... Der überindividuelle Ausdruck der reinen Farben kann in dem gleichen Sinne verstanden werden, wie es vorher für den rechten Winkel und das Rechteck dargelegt worden ist*“ (Albrecht 2002, S. 74).

Auf der Basis der elementaren „anonymen“ Form- und Farbbestimmung entwickelt Lohse seine „*neue Gestaltung*“ einer Bildentstehung. Zentral ist die Farbe. Ausgehend vom vorher geplanten Thema kann sie:

A. Elemente verbinden und trennen

B. Rhythmen bilden und Reihungen aktivieren durch:

1. Gruppenordnungen bzw. Strukturordnungen
2. diagonale und symmetrisch-asymmetrische Systeme
3. rotative Systeme bzw. modulare Ordnungen
4. serielle Systeme bzw. serielle Ordnungen

Zu A. Eine einfache Weise zwei Elemente miteinander zu verbinden ist die gleiche Farbgebung. Bei gemeinsamer Grenze fließen sie ineinander, bilden eine größere Einheit. Sind sie getrennt angeordnet, muss der Betrachter ein Zwischenfeld gedanklich überspringen etc.

Zu B. Die einfache Rhythmisierung kann durch regelhafte Wiederholung eines Elements oder einer Gruppe gleichbleibender Abstände erreicht werden. Bei ständigem Wechsel durch Dopplung, Auslassung oder Umkehrung kann sich u.U. auch der Eindruck einer Dynamik ergeben.

Auf diese Weise entsteht ein Bild als Strukturfeld mit hohen Symmetrieeigenschaften und einer scheinbar unbegrenzten Variationsbreite. Wesentlich dafür ist die Vielfalt der Farbabstufungen, die oft Symmetrien ergeben, die dem ersten Blick noch verborgen bleiben, und erst nach intensivem „Lesen“ der Bildgestaltung erkannt werden. Ebenso wie Bill versucht auch Lohse, dem Betrachter dies zu erleichtern durch die Kennzeichnung seiner Bilder und einer zusätzlichen Information zur perspektivischen Wahrnehmung.

### 3. Möglichkeiten

#### 3.1 Das Erbe

Fragt man nach diesem skizzierten Rückblick auf die Ansprüche und Umsetzungen der kkk-Bewegung nach der Wirkung, die sie heute, über 100 Jahre später, im allgemeinen Kunstverständnis entfalten konnte, fällt die Bewertung, bezogen auf die Zeit nach VG's Tod vor 60 Jahren unterschiedlich aus:

1. Betrachtet man die Klassiker der kkk-Bewegung wie Malewitsch, El Lissitzky, Mondrian, Kandinsky, Arp, Schlemmer, Bill oder Lohse kann man sagen, sie werden in ihrer Form-Farben-Sprache inzwischen akzeptiert. Durch ihre überschaubare Symbolik prägen sie nicht nur die Gebrauchsgrafik, sondern z.T. auch das Design von extravaganten Alltagsgegenständen (wie Handtaschen oder Uhren mit Verweis auf Mondrian oder Bill) und können auch große Ausstellungen in New York, Amsterdam, Zürich, Basel oder aktuell zu Mondrian in Düsseldorf bestimmen, wobei oft schon der Verweis auf sie und ihre Werke ausreicht. Auch auf dem Kunstmarkt können die Bilder der Protagonisten der kkk-Bewegung immer wieder Höchstpreise erzielen.

2. Differenzierter müssen dagegen einzelne Entwicklungen betrachtet werden, die von der Zielsetzung oder dem äußeren Anschein nach der Tradition der kkk-Bewegung zugeschrieben werden.

Ein übergeordnetes Merkmal, trotz unterschiedlicher Ausdrucksmittel und Materialien, ist der Versuch, einen voreiligen Bezug auf Geometrie oder Mathematik zu vermeiden, ohne jedoch den Grundsatz logisch konstruierter Kompositionen aufzugeben. Um dies zu erreichen, erhalten Begriffe wie Struktur, Regel, Serie, Mutation oder Reihe, die schon bei Vertretern der zweiten Generation wie Bill und Lohse relevant wurden, eine größere Bedeutung. Darüber hinaus ist der Einfluss wissenschaftlicher Methoden, wie zunächst der Kybernetik und später digitaler Techniken unverkennbar. Wobei in Verbindung mit spezifischen Raumanordnungen, Lichtmodulationen und der Implementierung der Kinetik sowie der Einbindung des Rezipienten als aktiver Betrachter neue Wahrnehmungsperspektiven angeboten werden. Durch sie soll das reflexive Ziel einer zeitgenössischen Ästhetik: „Sehen als performative Praxis“ exemplarisch erfahrbar werden.

Dadurch entsteht eine konkrete Kunstlandschaft, deren konstruktive Bedingungen sich oft vielfältig unterscheiden, aber hinsichtlich ihrer strukturierten Organisationsmuster und Regelmäßigkeit in einem erweiterten Verständnis der kkk-Bewegung zugeordnet werden können. Auch wenn sie nicht den aktuellen Kunstbetrieb bzw. zeitgenössische Stilentwicklungen wesentlich beeinflussen, haben sie – nicht zuletzt durch idealistische Sammler, Museumsleitungen und Galeristen eine wiedererkennbare Nische im Kulturbetrieb besetzen können. Adressen wie die Sammlung für konkrete Kunst in Würzburg, in Ingolstadt, dem Haus für konkrete Kunst in Zürich, dem Museum in Ludwigshafen oder der Galerie Hoffmann in Friedberg sind Beispiele für ein modeunabhängiges spezialisiertes Kunstverständnis.

Dass dies aber keine Bestandsgarantie ist und immer wieder neu begründet werden muss, zeigen Veränderungen in den vergangenen Jahren. So hatte zwar das Museum in Ludwigshafen zwar gern die große Sammlung hervorragender Künstler der ersten Generation der kkk-Bewegung von Wilhelm Hack 1993 übernommen, erklärte aber schon zehn Jahre später, dass das keine Garantie dafür ist, dieser Kunstentwicklung eine zentrale Bedeutung im Museum einzuräumen. Ebenso ist die 1993 nach der Wiedervereinigung gegründete und schon nach 25 Jahren beendete Konzentration auf die kkk-Bewegung durch das „Forum konkrete Kunst“ in Erfurt ein eher resignierendes Beispiel für die weiterhin geringe Resonanz dieser Kunstauffassung im allgemeinen Kunstverständnis. Trotz beispielloser Initiativen, jährlichen Symposien und Netzwerkaktivitäten war es nicht gelungen, eine nachhaltige Institutionalisierung zu implementieren, nachdem wesentliche Wegbereiter, wie in diesem Fall die Leiterin Frau Bierwisch ihre Tätigkeit beendete. Andererseits bedeutet das aber nicht, dass es nicht immer wieder lohnenswert ist, die Grundideen der kkk-Bewegung in ein Verhältnis zu aktuellen Entwicklungen zu stellen, wie es der gelungene Band „Hommage“ für VG zu seinem 100. Geburtstag 1999 durch Inge Jaehner, Susanne Tauss und Wendelin Zimmer belegt. Was zu der abschließenden Frage führt:

Gibt es trotz der immer wieder erkennbaren Einschränkungen und Relativierungen der kkk-Bewegung durch zeitgemäße Kunstentwicklungen gute Gründe, sie nicht nur als eine historisch relevante, begrenzte Bewegung einzuordnen, sondern ihr auch – unabhängig vom Echo der schnelllebigen Kunstwelt – eine grundlegende Bedeutung im Verhältnis der Kunst zur Welt zuzusprechen?

3. Wie Gerstner im zitierten Buch „Kalte Kunst?“ bemerkt, ist dies keine leichte Frage, bei deren Beantwortung nicht nur die erkennbare formale Rezeptions-Perspektive, sondern auch die Voraussetzungen der sogenannten Produktions-Ästhetik berücksichtigt werden müssen.

### 3.2 Die Gradwanderung

Versucht man sich darauf einzulassen, erweist sich auch für viele gutwillige Begleiter der kkk-Bewegung ein zentraler Aspekt als großes Problem: die enge Anbindung der Elementarisierungsversuche hinsichtlich primärer Formen und Farben an die Geometrie bzw. Mathematik. In Analogie zur Linguistik ist es der Versuch, dem neuen Alphabet der Kunst aus den Formen (Linie, Kreis, Dreieck, Viereck bzw. Kugel, Kegel, Würfel) und Primärfarben eine Grammatik, eine Ordnungsstruktur zu geben, die für eine nicht-mimetische – die Welt auf eigene Weise erklärende Kunst – kein Abbild der Natur sein darf. Es muss eine rein geistige, eine unabhängige Ordnung sein – und als diese erweist sich die logisch strukturierte, analytische Ableitungen ermöglichende Mathematik als besonders geeignet.

Richard Paul Lohse geht in einem Beitrag „Entwicklungslinien“ (1960) auf diese Voraussetzung ein: „Eines der Hauptprobleme besteht darin, der Flexibilität der Elemente eine logische Kontinuität zu geben, andererseits das Ordnungsprinzip flexibel zu erhalten“ (Lohse in Holz u.a. 2002, S. 179).

D.h., einerseits muss eine gewisse Gesetzmäßigkeit innerhalb der Organisation der Bildstruktur sichergestellt werden, wenn diese nicht nur interpretierend verstanden, sondern durch sie auch ein Erklärungsanspruch eingelöst werden soll. Andererseits muss es individuelle Gestaltungsspielräume geben, damit die Komposition aus Formen und Farben nicht nur als angewandte Mathematik erscheint.

Eine Gratwanderung, die bei gleichzeitiger Beachtung mathematischer Prinzipien kaum erfolgreich sein kann, worauf Hans-Peter Riese 2008 verweist, wenn er betont:

„Die Kunst ringt darum, auch theoretische Autonomie und damit ihre ontologische Dimension neu zu begründen. Dass diese im Prozess der Verwissenschaftlichung und Mathematisierung ...verloren zu gehen drohte, das ließ sich bereits in ‚Ästhetika‘ von Max Bense Mitte der fünfziger Jahre nachlesen, wurde aber mangels einer theoretischen Auseinandersetzung mit ihm nicht weiterverfolgt“ (Riese 2008, S. 228).

Durch ein solches geometrisch-strukturelles Denken ergab sich nach Riese nicht selten eine ästhetische Tautologie, bei der die ontologische Frage nach dem genuin Kunstrelevanten nicht mehr einlösbar war und damit eine allgemeine Verbreitung nicht nur als eine andere, sondern als die neue zukunftsweisende Kunst verhindert wurde. Entsprechend ist es auch nachvollziehbar, dass in der Kunstgeschichte in der Regel die kkk-Bewegung nur als eine spezielle Variante der abstrakten Kunst nach dem Expressionismus und Kubismus angesehen wird.

### 3.3 Die semiotische Perspektive

In dieser eher resignierenden Schlussfolgerung wird jedoch übersehen, welche tieferliegenden Möglichkeiten sich u.U. aus solchen elementaren Begründungsversuchen der Kunst ergeben können. Ansatzweise wurden sie weniger von der Kunstgeschichte als aus kulturwissenschaftlicher Sicht, mit Bezug auf wahrnehmungstheoretische und semiotische Aspekte, bearbeitet.

Dabei erhalten nicht die kritisierten geometrischen Ordnungsprinzipien, sondern formale Formungs-Aspekte wie serielle oder modulare Strukturen mit ihren Regel- und Reihenbildungen die systemerhaltende Funktion. Anders als geometrische Ableitungs-Ordnungen ermöglichen sie bei gleichzeitiger Aktivierung der Rezipienten-Perspektive unter Beachtung von Aspekten wie Raum, Wahrnehmungs-Perspektive, Licht, Bewegung, Selbstbewegung etc. Freiheitsgrade, durch die diesen konstruktiv-konkreten Oeuvres eine genuine Kunstbedeutung zugesprochen werden kann. Dabei wird oft bewusst distanziert, mitunter spielerisch bzw. ironisch auf bestimmte Ordnungsmuster Bezug genommen jedoch die Gültigkeit bestimmter semiotischer

Prinzipien nicht in Frage gestellt wie u.a. die:

- Ablehnung von Gegenständlichkeit, Abbild- und Erzählanspruch
- Reduktion auf elementare Grundformen
- Behandlung der Materialien als deren Inhalt
- Reflexion der Kunst-Werke auf sich selbst

Versucht man dies in einem generalisierenden „System-Code“ zusammenzufassen, kann man unabhängig von den dadurch sich ergebenden unterschiedlichen Ausprägungs-Formen sagen: Der übergeordnete Anspruch ist, Kunstwerke zu schaffen, die *autoreflexiv* sind.

Dies bedeutet, sie sind Zeichen, die auf sich selbst verweisen. D.h. anders als das Wort „Baum“ als Zeichen, das seine Bedeutung durch Bezug auf die Vorstellung von einem realen Baum erhält, verweisen z.B. Zahlen wie 1, 9, 4, 5 zunächst nur auf sich selbst, können aber eine weiterführende (neue) Bedeutung erhalten, wenn sie als Verbund z.B. als Jahreszahl 1945 auf ein Ereignis (z.B. Ende des 2. Weltkrieges) verweisen. Ähnlich ist es mit den Formen und Farben konstruktiver konkreter Kunst. Sie haben keine Bedeutung für etwas oder wie der Philosoph Max Bense, eine gewisse Zeit Kollege von VG in Ulm, immer wieder betonte: Alles Konkrete ist nur sich selbst.

Durch Beibehaltung der beiden Grundmechanismen Reflexivität und Selbstreferenz bei gleichzeitigem Ausloten produktiver und rezeptiver ästhetischer Freiheitsgrade, entsteht für den Sprachphilosophen und Kulturwissenschaftler Siegfried J. Schmidt die schlichte und folgenreiche semiotische Aussagebedeutung: „Zeigen statt Sagen“ auf minimalistischer Basis, durch die sich auch eine enge Anbindung an Entwicklungen in der konkreten Poesie (u.a. Gomringer 1969) oder zu elementaren Musikformen (z.B. 12-Tonmusik) ergibt.

„So erzählt etwa konkrete Dichtung keine Geschichten, sondern sie zeigt, dass sie qua literarische Praxis in, mit und als Sprache jenseits narrativer Sequenzbedingungen arbeitet“ (S.J. Schmidt 2009, S. 16). *Die Relativierung bzw. das Ignorieren geometrischer oder mathematischer Grundmuster und die dadurch errungene gewisse Darstellungs-Freiheit bei gleichzeitiger Reflexivität und Selbstreferenz bedeutet aber auch für die aktuelle kkk-Bewegung immer, die „Rezipienten müssen bereit und in der Lage sein, zu Co-Produzenten zu werden, die konkrete Arbeiten auf ihren Erzeugungsmechanismus zurückführen und das heißt reflexiv rezeptieren zu können... als Co-Produzenten müssen sie freiwillig das Spiel des Konkretismus mitspielen, die Regeln der Bezugnahmen und Weiterverarbeitung kennen und in Differenz zur Rezeption andere Kunstvarianten bewusst anwenden“* (Schmidt 2009, S. 16).

### Resümee

Auch die aktuelle konstruktiv/konkrete Kunst ist nicht einfach zu verstehen, sondern setzt, bildlich gesprochen, eine „Wissens-Brücke“ voraus, die nicht die Bedeutung des Werkes – im traditionellen Sinne einer mimetischen Interpretation – erläutert. Vielmehr ist es ein Wissen um die Erzeugungs- und Gestaltungsbedingungen des autoreflexiven, auf sich selbst verweisenden Oeuvres. Erst durch dieses Hintergrund-Wissen kann das Werk in seiner „Absolutheit“ – wie es VG genannt hat – zum Ausgangspunkt von weiteren ästhetischen Zuschreibungen werden. D.h.: „Nur wer die Referenz... herstellen kann, ist fähig, die Werke ‚zu lesen““ (Schmidt 2009, S. 16).

Das „andere Lesen“ konstruktiv-konkreter Kunstwerke zeichnet sich für den Sprachphilosophen und Kulturwissenschaftler Schmidt dadurch aus, dass „die Brille, durch die wir die Welt sehen... abgenommen werden (sollte). In unserer Gesellschaft spielen ...Zeichensysteme als symbolische Räume eine entscheidende Rolle... Die Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst, Bild und Text, Literatur

und Kunst sind fließend geworden, der Rezipient wird zum interaktiven Mitspieler in gesellschaftlich relevanten Zeichenprozessen“ (ebenda S. 17). Oder wie es schon 1924 Erich Maria Remarque im Begleittext für VG's erste Ausstellung mit Hans Nitzschke in der Kestner-Gesellschaft in Hannover schrieb:

„Diese Kunst ist mehr als abstrakte Raumaufteilung; denn sonst bewiese sie nur ein hübsches Gefühl für ästhetische Gruppierung. Sie will zur platonischen Idee der Dinge und zur Rhythmik des Raumes. Die scheinbar nüchternen Werke gewinnen, je länger man sie anschaut. Man entdeckt immer mehr in ihnen, sie werden immer voller, persönlicher und lebendiger. Eine ungemeine Beschwingtheit liegt in ihrer präzisen Exaktheit. Sie lassen der Phantasie weitesten Spielraum, greifen nicht vor, drängen nichts auf; sie schwingen in sich selbst. Sie sind kristallinisch geschlossen und werfen das Gefühlsbild des Beschauers klar zurück, – ist es da besonders merkwürdig, wenn sie manchem nichts sagen?“ (Remarque 1924 in Helms/Rattemeyer Bd. II. S. 137).

Entsprechend lässt sich zusammenfassen: Die Gründergeneration und die aktuellen Spielformen konstruktiv-konkreter Kunst sind nicht eine zeitlich begrenzte Variante abstrakter Kunst, sondern sie bieten ein Gestaltungsangebot für reflexive Orientierungen in einer immer komplexer werden Welt und sind Ausdruck einer besonderen performativen Ästhetik – allerdings für einen hohen Preis: Man wird nur zum Mitspieler, mitgestaltender CO-Produzent und Rezipient, wenn man auch bereit ist, sich ein Wissen für dieses Mitspielen anzueignen. Eine Bereitschaft zur Mitgestaltung, die sich nach Riese aber auch lohnen kann: „Wer sich für diese Kunst engagiert ...hat ein schwieriges Gelände gewählt. (Aber) die Arbeit dafür... lohnt sich über alle Maßen“ (Riese 2013, S. 40).

#### Literatur

- Albrecht, H.J. (2002): Richard Paul Lohse. Modulare und serielle Ordnungen. In: J. Linschinger (Hrsg.): Hommage a Richard Paul Lohse. Wien, Klagenfurt. S. 64-99.
- Benjamin, W. (1936/2010): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Zeitschrift für Sozialforschung 1936. Suhrkamp: Frankfurt a.M
- Bense, M.(1954): Ästhetika I. Metaphysische Betrachtungen am Schönen. Stuttgart.
- Bense, M. (1958): Ästhetika III. Ästhetik und Zivilisation. Theorie der ästhetischen Zivilisation. Krefeld/Baden-Baden.
- Bense, M. (1979): Das Auge des Epikur. Indirektes über Malerei. Stuttgart.
- Bill, M. (1960): Ausstellungskatalog Zürich, konkrete kunst. Zürich.
- Gerstner, K. (1957): Kalte Kunst? Zum Standort der heutigen Malerei. Teufen
- Gomringer, E. (1969): Poesie als Mittel der Umweltgestaltung. In: Eine Schriftenreihe zur Einführung in die Dichtung der Gegenwart. Itzehöhe. S. 8f.
- Helms, D. (1976): Friedrich Vordemberge-Gildewart. Schriften und Vorträge. St. Gallen.
- Helms, D. /V. Rattemeyer (Hrsg.) (1997): Vordemberge-Gildewart: Briefwechsel Bd. I u. II. Museum Wiesbaden. Nürnberg.
- Holz, H. H. (2001): Seins-Formen. Über strengen Konstruktivismus in der Kunst. Bielefeld.
- Holz, H.H./J. Lohse/S. Markun (Hrsg.) (2002): Lohse lesen. Texte von Richard Paul Lohse. Zürich
- Jaehner, J./S. Tausch/ W. Zimmer (1999): Friedrich Vordemberge-Gildewart zum 100. Geburtstag. Osnabrück.
- Jaffe', H.L. C. (1965): De Stijl 1917- 1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst. Berlin/ Frankfurt a.M. /Wien.
- Jaffe', H.L.C. (1967): Mondrian und De Stijl. Köln.
- Mondrian, P. (1917/18): Die neue Gestaltung in der Malerei. In. Jaffe' 1967, S. 36 – 88.
- Remarque, E.M. (1924): Katalogtext im Faltblatt der Gruppe „K“ für die Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft 1924 in Hannover In: Helms/Rattemeyer Bd.II. S. 137.
- Schöttner-Ubozak, B. (2021): Friedrich Vordemberge-Gildewart: Ein Konkreter Künstler? Bachelorarbeit, Universität Osnabrück.
- Seuphor, M. (1957): Piet Mondrian. Leben und Werk. Köln.
- Weinberg-Staber, M. (Hrsg.): (2001): Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte. Zürich.

## Die andere Avantgarde – Friedrich Vordemberge-Gildewart und seine Idee der Diagonale

### **Die Avantgarde und ihr Projekt**

Der Titel dieses Beitrags setzt voraus, dass es im frühen 20. Jahrhundert nicht nur eine Avantgarde gegeben hat. Die Avantgarde war kein Block, sondern ein Delta. Die Avantgarde kann als „ein Geflecht von Gruppierungen, Bewegungen, Ismen, Strömungen, Tendenzen“<sup>1</sup> beschrieben werden. Diese Strömungen verbindet allerdings der gemeinsame Impuls einer Überwindung der als defizitär empfundenen Gegenwart hin zu einem neuen, idealen Zustand.

Avantgarde definiert sich vor allem durch die für die Moderne typische Zeiterfahrung, den „Eindruck der Beschleunigung des zeitlichen Ablaufs und die Erfahrung der Gegenwart als einer Phase des Übergangs“.<sup>2</sup> Die Avantgarde kennt kein „weiter so“. Um vorausgehen zu können, muss sie ungeduldig sein. Es gibt keine Avantgarde ohne Rigorismus und Purismus. Im Sinn der Avantgarde ist Kunst Überholung – und Medium einer ästhetischen Revolution, die als gesellschaftliche Umwälzung gedacht wird.

Friedrich Vordemberge-Gildewart hat den Geist der Avantgarde mitgeprägt. „Gestalten! Und nicht malen, modellieren, schwätzen oder dösen. Gestalten! Als *heutiger* Mensch. Ohne Rücksicht auf Grossväter und Zukunft“.<sup>3</sup> Der Konstruktivist braucht 1924 für sein Manifest „Gruppe K“ nur vier Absätze. Jedes Wort ein Ausrufezeichen, jeder Satz ein Fanal: Schon der junge Vordemberge-Gildewart zeigt perfekt, wie sie funktioniert: Avantgarde als Appellstruktur. Trotz der kurzatmigen Ungeduld seiner Syntax wird der in Osnabrück 1899, also für die Avantgarden zum genau richtigen Zeitpunkt geborene Konstruktivist bei dieser Ungeduld nicht bleiben.

Friedrich Vordemberge-Gildewart geht innerhalb der Avantgarden des 20. Jahrhunderts seinen eigenen, unverwechselbaren Weg. Dieser Weg führt ihn weg vom Rigorismus hin zur Relativität, weg von der Militanz der Avantgarde und hin zur Menschlichkeit der Kunst. Das Signum dieser ganz eigenen Entwicklung ist die Diagonale – als bildnerische Gestaltungsidee und als gedankliches Konzept.

Die Diagonale befreit vom Zeitpfeil der Avantgarde. Diese Kunst hat weiter Bestand, als sich die Orthodoxie der Avantgarde erschöpft und deshalb als falsch erwiesen hat, weil sie zu einem Teil mit totalitären politischen Systemen kompatibel war.

Der vorliegende Beitrag zeigt auf, wie Friedrich Vordemberge-Gildewart seinen Weg der Freiheit geht. Das Konzept der Diagonale ist dabei als alternativer Weg zu verstehen, der wegführt von allzu geradlinigen Lösungen der Avantgarde und ihrem Purismus. Die Diagonale trassiert mit ihren Orientierungen auf der Bildfläche befreiende Blickrichtungen und unerwartete Kombinationsmöglichkeiten. Friedrich Vordemberge-Gildewart ist der Virtuose der Diagonale und damit Praktiker eines Denkens, das nicht nur im künstlerischen Sinn wirklich frei ist.

### **De Stijl: Die Avantgarde des rechten Winkels**

„Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewusstsein. Das alte richtet sich auf das Individuelle. Das neue richtet sich auf das Universelle“<sup>4</sup>. Ein Jahr nach Gründung formuliert die Künstlergruppe De Stijl in ihrem Manifest von 1918 paradigmatisch jenes Zeitbewusstsein, das für die Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts kennzeichnend ist. Zeit zerfällt in ein Vorher und

Nachher, sie zieht sich zusammen auf einen Punkt, von dem aus alles anders sein wird, sein muss. Der Fortschritt der Kunst verläuft nicht linear, er explodiert. Der Schritt zum Universellen markiert mit der Wende auch einen radikalen Geltungsanspruch.

„So verstanden ist das Universelle *das*, was stets ist und bleibt“ ... „So zielt die Kunst zur gleichgewichtigen Gestaltung“... „Das ist insbesondere das Wesen der neuen Gestaltung in der Malerei. Sie ist eine Komposition farbiger Rechtecke, welche die tiefste Realität ausdrücken“<sup>5</sup>, formuliert Piet Mondrian sein Credo einer Kunst als prästabiliertes Harmonie.

De Stijl beansprucht die neue Zeit für sich. Sie verwirklicht sich in der Verbindung von Fortschritt und einem Durchbruch zu den reinen Mitteln der Kunst, in deren Zeichen nicht nur das Anekdotische der außerkünstlerischen Wirklichkeit verabschiedet, sondern auch eine Harmonie jenseits der Zeit und ihrer Wandlungen propagiert wird. In dieser Kunstphilosophie sind Schönheit und Wahrheit eins.

Dabei spaltet sich die Avantgarde der zwanziger Jahre in vielfältige Strömungen auf und relativiert so den absoluten Anspruch der Gruppe De Stijl. Ob Surrealismus, Neue Sachlichkeit oder später Expressionismus und Neoklassizismus – viele Bewegungen konkurrieren in dem Anspruch miteinander, die jeweils fortschrittlichste Position zu markieren. Friedrich Vordemberge-Gildewart entfaltet seine Position als Mitglied der Gruppe De Stijl und damit in der dünnen Höhenluft eines Rigorismus, dem er bald eine eigenständige Haltung entgegensetzen wird.

Vordemberge-Gildewarts Konzepte der Diagonale zeigen, wie eine fortschrittliche Kunst jenseits strenger, überzeitlich gedachter Prinzipien aussehen kann. Die Diagonale verleiht seinen Bildern der konkret-konstruktiven Kunst eine Zugänglichkeit, die auch progressive gesellschaftliche Lesarten eröffnet.

### **Rechter Winkel oder Diagonale? Worüber De Stijl streitet**

Wer die Bedeutung der Diagonale und der mit ihr verbundenen innovativen Bildkonzepte von Friedrich Vordemberge-Gildewart verstehen möchte, muss auf jene künstlerische Vorstellungswelt schauen, die er mit seinem Ansatz überschreitet. Wie es in dieser Vorstellungswelt gedacht und diskutiert wird, führt Mondrian 1919 in seinem Dialog über die neue Gestaltung vor. Die Form des Dialogs zitiert das Muster der platonischen Wahrheitssuche im inszenierten Gespräch. Mondrians Kunstkonzept zielt darauf, Kunst als Medium einer letzten, nicht mehr hintergehbaren Wahrheit zu verstehen.

„Die Neigung, das Große zu gestalten, führte zum Suchen nach der größten Spannung: diese liegt im Kontrast der Geraden“<sup>6</sup>, heißt es in jenem Dialog. Mondrian korreliert das Große, also das letzte Ziel der offensichtlich über allen historischen Wandel erhabenen Wahrheit mit einem Mittel künstlerischer Gestaltung. Die Kunst bietet für Mondrian eine exklusive Leistungsfähigkeit – eine letzte Einsicht in die Gesetze der Welt, die in der Philosophie abstrakt bleiben muss, im Bild aber sichtbar werden kann. Das bildnerische Äquivalent dieser letzten Wahrheit liegt für Mondrian in zwei Geraden, die einen rechten Winkel treffen.

„A: Es leuchtet mir ein, dass Sie das Unwandelbare zur Grundlage nehmen, da das Wandelbare doch keinen Halt bietet. Und was nennen Sie das Unwandelbare? B: Die Darstellung der unwandelbaren Beziehung: der Beziehung von zwei geraden Linien, die im rechten Winkel zueinander stehen.“<sup>7</sup> Das Zitat verdeutlicht, in welcher Stringenz Mondrian Kunst und Philosophie, Bild und Ontologie in eins setzt. Wo der rechte Winkel gesetzt ist, kommt das

Kontinuum der Zeit und damit der Fluss unaufhaltsamer Veränderungen zum Stillstand. Diese Vorstellung erhöht die Schönheit zu einem Medium der Wahrheit. Dies ergibt sich folgerichtig aus einem Denken, dass Kunst und Philosophie im Sinn einer letzten Einsicht zusammenführt: „Sowohl die Philosophie wie die Kunst drücken das Universelle gestaltend aus, erstere als Wahrheit, letztere als Schönheit. Da im Grunde Wahrheit und Schönheit nur Eines sind, wäre es nicht logisch, die augenscheinliche Verwandtschaft beider Gestaltungen zu leugnen“<sup>8</sup>. Mondrians rhetorische Operationen stellen gedankliche Kurzschlüsse in Serie her. Die letzte Einsicht, die mit der Kunst sichtbar wird, hat gesellschaftspolitische Konsequenzen.

Piet Mondrian will mit der Kunst ablösen, was er das Tragische nennt. Dieser Zustand des Lebens in seiner Zufälligkeit, ja Konfusion, hat durch das Spirituelle überwunden zu werden. Kunst trägt dazu bei, indem sie die Spiritualität letzter Wahrheit sichtbar werden lässt. Mondrian identifiziert diese beiden Pole des Lebenszustandes mit den Geschlechtern. „Das Feminine und Materielle beherrschen Leben und Gesellschaft und fesseln den spirituellen Ausdruck in den männlichen Funktionen“<sup>9</sup>, konstatiert Mondrian und schlussfolgert in einer aus heutiger Sicht unfassbaren Drastik: „Die Proklamation des Hasses gegen die Frau, das Feminine, welche in einem futuristischen Manifest erschien, ist gänzlich gerechtfertigt. Das Weib im Manne ist die direkte Wurzel der Herrschaft des Tragischen in der Kunst“<sup>10</sup>.

Piet Mondrians Theorie macht Kunst zum Mittel gesellschaftspolitischer Einflussnahme, die Freiheit exklusiv versteht – als Vorherrschaft des Mannes und Zurücksetzung der Frau. Eine Kunstphilosophie, die Geometrie als Zeichen einer unwandelbaren Wahrheit propagiert, muss auch die so entworfene Differenz der Geschlechter und die aus ihr folgende Ungleichheit als überzeitlich gültige Wahrheit festschreiben wollen. Künstlerische Avantgarde als gesellschaftspolitischer Rückschritt? Der Blick auf Mondrians Diktion legt diesen Schluss nahe.

Die Kunst als Medium einer Erkenntnis des eigentlich Wirklichen – diesem Modell folgt auch Theo van Doesburg. „Die Kunst ist eine geistige Fähigkeit im Menschen, die darauf abzielt, ihn vom Lebenschaos und vom Tragischen zu befreien“<sup>11</sup>, heißt es bei ihm. Die Avantgarde führt mit ihrer Reduktion auf knappste Mittel aus einer alten Zeit in eine neue – und dies mit einem künstlerischen Idiom, das zur technisch geprägten Moderne passt.

Friedrich Vordemberge-Gildewart teilt diese Sicht, wenn er zeitgleich mit den zitierten Schriften Mondrians und van Doesburgs 1925 schreibt: „Aber wir als Zeitgenossen der Maschine und des Elektrischen Jahrhunderts, wir als der Typ der ganz modernen Seele, fühlen, dass das bisherige Bild, das formerstarre und formverlogene Theater, überhaupt jede bisher übliche Kunstform uns bei weitem nicht mehr interessiert, geschweige denn befriedigt.“<sup>12</sup>

Vordemberge-Gildewart ruft mit dieser Formulierung, ebenso wie Mondrian und van Doesburg, Avantgarde als ein komplexes Motivgeflecht auf, in dem sich beschleunigtes Zeitgefühl, innovative Ästhetik und politische Neuerung<sup>13</sup> gegenseitig potenzieren. Ästhetische Rückständigkeit verfehlt die Gegenwart. Wie Mondrians Theorie zeigt, geht der Fortschritt der Kunst für diese Avantgardisten in eine doppelte Richtung: Nach vorn in der Zeit, indem das Alte verworfen und das Neue erobert wird; nach innen, indem die Oberfläche bloßer Nachahmungen verneint wird zugunsten tieferen Wahrheit, die allen Wandlungen enthoben ist.

„Wir sind Maler. Wir denken und messen. (...) Die Malerei ist ein Mittel, um Gedanken visuell zu verwirklichen: Jedes Bild ist ein Farbgedanke“<sup>14</sup>, verknüpft auch Theo van Doesburg die Kunst mit Erkenntnis und Wahrheit. Die Avantgarde gerät damit in die Gefahr, zur Orthodoxie zu erstarren. Sie gerät auch in den Widerspruch einander widerstreitender Zeitregime.

Auf der einen Seite will diese Avantgarde zeitgenössisch im Sinn des Fortschritts sein. Sie definiert Zeit damit als Bewegung durch den Raum, als Zeitpfeil. Auf der anderen Seite will sie eine Erkenntnis definieren, die immer gilt und damit aller Zeitlichkeit enthoben ist. Solche Erkenntnis hebt den Lauf der Zeit auf.

„Denn – vergessen wir es nicht – wir sind an einem Wendepunkt der Kultur“<sup>15</sup>: Mondrian totalisiert die Avantgarde – als Stillstand. Sein Anspruch duldet weder Ironie noch Relativierung. Deshalb geraten Mondrian und van Doesburg über jene Idee der bildnerischen Gestaltung in grundsätzlichen Konflikt, die sich mit der Orthodoxie des reinen rechten Winkels nicht verträgt: die Diagonale. Kunst ist „ein Gleichnis des Universums, mit künstlerischen Mitteln“<sup>16</sup>. Die Frage ist nur: Was hat in diesem Universum Platz und welche Bildformel ist ihr adäquater Ausdruck?

Sowohl Mondrian als auch van Doesburg beschäftigen sich mit der Diagonale. Van Doesburg entdeckt ab Mitte der Zwanziger die Diagonale als Mittel der Dynamisierung des Bildes. Für ihn stellt die Diagonale das Mittel einer letzten Befreiung von der Konvention des rechten Winkels dar, den er mit der Statik der Architektur vergleicht.

Friedrich Vordemberge-Gildewart beschäftigt sich ungefähr zeitgleich mit van Doesburg mit den Mitteln der Diagonalen. Mitte der zwanziger Jahre nehmen Diagonalkompositionen im Werk Vordemberge-Gildewarts einen zentralen Platz ein. Die formale Abweichung vom Prinzip der senkrechten und waagerechten Linie und des rechten Winkels, in dem sie sich treffen, verändert das Programm dieser Spielart der avantgardistischen Kunst entscheidend.

Vordemberge-Gildewart wird die Diagonale nutzen, um eine Version der Avantgarde zu formulieren, die ihre Errungenschaften nutzt, ohne sich in ihrer ideologischen Verkrustung zu verfangen. Dem Osnabrücker Konstruktivisten gelingen dabei Werke, die wie die „lyrisch-weise Quintessenz aus deren (der Avantgarde, d. Vf.) Eroberungen und Einsichten“<sup>17</sup> erscheinen. In diesem Ergebnis spiegelt sich ein Prozess der Sublimierung, der nicht nur eine künstlerische, sondern auch politische, ja ethische Dimension aufweist.

### Die Diagonale

Die Diagonale dementiert den rechten Winkel. Sie durchkreuzt den aufgeräumten Plan einer Bildlogik, die nur zwei Richtungen kennt. Die Ideologie des rechten Winkels wirkt aus heutiger Sicht ebenso überholt wie der Streit um die Diagonale. Theo van Doesburg bezieht die Diagonale in seine Bildgestaltungen mit ein. Piet Mondrian reagiert darauf mit klarer Ablehnung. Er hat auch keine andere Wahl. Seine strikte Kunstphilosophie verträgt keine Relativierung ihrer einmal als unausweichlich erkannten Idee.

Die Diagonale arriviert in der Moderne zu einem eigenen Konzept, das nicht nur Mondrians Purismus in Frage stellt, sondern auch die Avantgarde und ihren Wahrheitsanspruch insgesamt relativiert. Die Diagonale beschreibt gegenüber dem Zeitpfeil der Moderne eine Richtungsänderung, die ebenso bildnerisch konkret wie geistig metaphorisch zu verstehen ist.

Die Diagonale verbindet zwei nicht miteinander benachbarte Ecken eines Vielecks. Sie dynamisiert die Bildfläche. Die Diagonale weist über die Bildgrenzen hinaus. Das Wort Diagonale bezieht sich auf das spätlateinische Wort Diagonalis und seine Bedeutung: durch die Winkel führend. Im 18. Jahrhundert wird es als Lehnwort in die deutsche Sprache eingeführt. Der Ausdruck geht zurück auf zwei Wörter des Altgriechischen: Dia = durch und gonía = Winkel.

Friedrich Vordemberge-Gildewart gehört als Mitglied der Künstlergruppe De Stijl in den Kontext der Avantgarde. In den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts macht er

sich allerdings schnell frei von ihrer Rigorosität. Er bleibt geistig und künstlerisch beweglich. „Gestalten – Konstruieren! Mit den klarsten und knappsten Mitteln!“<sup>18</sup>. In seinem Manifest für die Gruppe K votiert er für eine Kunst des Konstruktiven.

Die entscheidende Differenz zu Mondrian: Vordemberge-Gildewart sieht Kunst nicht als Rückverweis auf eine absolute Wahrheit, sondern als Vorausweis auf Einsichten, die noch kommen werden. „die Kunst geht nun einmal als empfindlicher Anzeiger den geistigen Wirkungen voraus“<sup>19</sup>, notiert der Künstler 1944 und präzisiert: „wie die Töne nur der Ballast der melodischen Linie sind, ihr bedeutungsvoller Inhalt aber das Unhörbare ist, so wird in den Werken der absoluten Kunst auf etwas hingewiesen, was über das rein optische hinausgeht“<sup>20</sup>

Dieser Verweis auf eine Dimension, die über das Optische hinausgeht, meint eine Kunst der Beziehungen und ihrer Gestaltung, die offen ist, auch im politischen Sinn. „Wenn nun Theo van Doesburg und ich die horizontal-vertikale Gestaltung drehen (...) so ist die weniger ein Verrat an De Stijl, als vielmehr eine Erweiterung des picturalen Denkens, Planens, Operierens“<sup>21</sup>, blickt er in seiner Schrift zur De Stijl-Bewegung in seinem Todesjahr 1962 zurück.

Der Osnabrücker Konstruktivist formuliert in diesem Kontext auch seine Kritik an Piet Mondrian: „Diagonale Gestaltung als Gegensatz zur vertikalen Haltung des Betrachters, das ist bei Mondrian ein völlig übersehener Spannungskontrast“<sup>22</sup>. Vordemberge-Gildewart erweist sich in der Auseinandersetzung mit dem übermächtig erscheinenden Mondrian als freier Geist der neuen Kunst. Damit avanciert der Künstler zu einer unverwechselbaren Figur in der Geschichte der Avantgarde.

### Die Diagonale im Bild: Zwei Beispiele

Die Diagonale taucht in Vordemberge-Gildewarts Werk zum ersten Mal mit dem Gemälde „K 19“ von 1926 auf. Als letztes Bild in seinem Œuvre, das diesem Gestaltungsprinzip folgt, ist „K 186“ von 1951/52 zu betrachten. Die Diagonale kennzeichnet also über 36 Jahre das Werk des Künstlers. Sie beschreibt als Formprinzip selbst eine Diagonale durch die Bildwelt „VG's“. Dabei durchläuft diese Idee eine bezeichnende Wandlung. Sie wird zunächst in strenger Form eingesetzt und später immer freier inszeniert. Die Diagonale avanciert zu einer Bild gewordenen Idee der Freiheit.

Diese These lässt sich nur anhand von Beispielen erhärten. Deshalb sollen hier zwei Bilder Vordemberge-Gildewarts diskutiert werden, die beide dem Prinzip der Diagonale folgen. Sie liegen mit ihren Entstehungsjahren 1926 und 1942 zeitlich ausreichend weit auseinander, um einen instruktiven Vergleich zu ermöglichen. Zugleich gehören sie zu Lebens- und Werkphasen des Künstlers, die in deutlichem Kontrast stehen: Aufbruch in Hannover, Exil in Amsterdam.

Auf seinem Gemälde „K 19“<sup>23</sup> von 1926 setzt Vordemberge-Gildewart seine diagonale Gestaltung in einen quadratischen Bildumriss von 80 mal 80 Zentimetern. Das Bild ist mit Öl auf Leinwand gemalt. Mit dem Fragment eines Bilderrahmens und einer hölzernen Halbkugel montiert der Künstler zwei reale Objekte auf die Bildfläche. Sie brechen nicht nur den Illusionscharakter des Bildes, sondern zitieren auch Werkzeuge der Konstruktion. Der Künstler rückt seine künstlerische Arbeit damit in die Nähe des Handwerks, der Technik und Architektur. Zugleich zitiert die schwarze Farbfläche in ihrer Kontur eine Aufrißschiene und damit wiederum ein Instrument technischen Entwerfens.

Die Bildkomposition erweist sich als genau berechnet. Das aufmontierte Rahmenstück bezeichnet den markantesten Schnittpunkt der Bildkomposition. Mit seiner Spitze berührt der

Rahmen die obere Bildkante genau im Goldenen Schnitt. Die ganze Bildkonstruktion hängt so gleichsam an einem Grundgesetz der Harmonie der Proportionen. Die beiden Schenkel des Rahmenstücks verlaufen parallel zu den Kanten rechts und links oben der schwarzen Farbfläche.

Wer durch die Bildfläche die Diagonalen zieht, findet, dass die schwarze Farbfläche genau in der Richtung jener Diagonale steht, die von links oben nach rechts unten führt. Auf der anderen Seite berührt die hölzerne Kugel die andere Diagonale von links unten nach rechts oben. Eine nachgeordnete, aber sichtbare Rolle spielt auch jene Diagonale, die von der Basis der schwarzen Farbfläche unten rechts bezeichnet wird. Sie trifft an der rechten Bildkante die Teilung der Höhe des Bildes und läuft auf der unteren Bildkante nahe am Goldenen Schnitt aus. Wer ganz genau hinschaut, bemerkt, dass der Schatten, den die Holzkugel wirft, jene Linie berührt, die rechts von ihm die Bildfläche senkrecht im Goldenen Schnitt teilt.

Diese Befunde zusammengeführt, liest sich das Bild „K 19“ als ein Manifest des Bildkonstruktors Friedrich Vordemberge-Gildewart. 1926, in jenem Jahr, in dem dieses Bild entstanden ist, hat sich der Künstler gefunden. Was leicht und wie zufällig zueinander gefügt erscheint, erweist sich bei genauem Hinsehen als genau ausgerechnet. Die Diagonale bringt Bewegung und Spannung in ein Bild, das seine Elemente dennoch in eine Matrix der Maße und ihrer Verhältnisse einspannt.

Der Vergleich mit dem Bild „K 132“<sup>24</sup> von 1942 belegt, wie sehr sich die Diagonalkompositionen bei Vordemberge-Gildewart entwickeln. Das mit 100 auf 80 Zentimetern als Hochformat angelegte Bild überrascht mit seinen grundsätzlichen Gestaltungsweisen. Der Künstler legt seine fein austarierte Darstellung auf einen hellblauen Fond. Die Konstruktion dieses Bildes wirkt damit, als sei wie ein vergängliches Zeichen in den offenen Himmel gezeichnet. In der Zeit des Exils werden Vordemberge-Gildewarts Kompositionen in doppeltem Sinn leichter, formal und in ihrer geistigen Haltung.

Das Bild zeigt eine unglaublich zarte Komposition, ein schwebendes Dreieck, das wie ein Symbol der Freiheit wirkt. Das Dreieck balanciert elegant auf seiner Spitze, als offenes Kompositum. Das Bild vereinigt die farblichen Valeurs der Konkreten Kunst mit Schwarz und Weiß, den Primärfarben Gelb, Rot und Blau. Der Künstler begnügt sich dabei mit sparsamen Setzungen, mit Gelb, der Sonnenfarbe im Zentrum des Bildes.

Die Bildkomposition entfaltet sich als Gleichgewicht zwischen dem Dreieck in der Mitte und der Kreuzung der Bildelemente unten. Wieder sind die Maßverhältnisse dieser Bildelemente präzise berechnet. So treffen sich die gelbe und die hellblaue Linie auf Bildmitte im Goldenen Schnitt. Die untere hellblaue Linie des Dreiecks berührt mit ihrer Verlängerung die Bildgrenze links ebenfalls im Goldenen Schnitt. Das Gleiche gilt für die untere gelbe Linie und ihren rechten Endpunkt. Die rote Linie unten verlängert die gelbe Linie rechts. Gleich drei Mal kommt damit der Goldene Schnitt ins Spiel. Die so immateriell schwebend wirkende Bildkonstruktion verdankt sich einem präzise planenden Geist.

Dem entspricht auch die Farbgebung. So zart das aus Linien in Weiß, Gelb und Blau gefügte Dreieck in der Bildmitte auch wirken mag – die kräftigen Akzente von Rot und Schwarz in den kurzen Linien in der unteren Bildhälfte halten das ganze fliegende Konstrukt des Bildes. Der feine Geist und das untrüglich klare Proportionsgefühl „VG's“ bewährt sich in einer Farbregie, die den kräftigeren Farben nur sparsamen Raum einräumt. Er reicht jedoch hin, um das weit ausgespannte Dreieckskonstrukt der helleren Farbtöne auszugleichen und zu halten.

Das Bild wirkt wie ein Zeichen der geistigen Selbstbehauptung in der Bedrückung des Exils.

Das Prinzip der Diagonale hat sich durchgehalten. Es erscheint nun aber in seiner Bedeutung gewandelt. Es geht nicht mehr, wie bei dem Bild von 1926, um den sich selbstbewusst zeigenden Bildkonstrukteur. Nun wird die Diagonale als Prinzip einer Freiheit sichtbar, die darin besteht, allseitige Beziehungen zu stiften. Die Linien, die das zentrale Dreieck bilden, sind ja allesamt nicht durchgezogen. Sie sind locker gefügt, um einen offenen Raum zu bilden, der sich als aufnahmefähig erweist für eine Fortsetzung in völliger Freiheit. Spätestens an diesem Punkt erweist sich das Kompositionsprinzip der Diagonale in Vordemberge-Gildewarts Werk ebenso als ästhetische Bauweise wie als politische Botschaft.

### **Die Diagonale und ihre Bedeutung**

Mit seinen Diagonalkompositionen öffnet Friedrich Vordemberge-Gildewart seine Kunst für eine neue Lesart der Moderne. Diese Lesart verabschiedet starre Systeme und die mit ihnen verbundene Orthodoxie, für die vor allem Piet Mondrian steht. Er machte aus dem rechten Winkel ein Votum für eine Kunst mit absolutem Wahrheitsanspruch. Vordemberge-Gildewarts Diagonalkompositionen dynamisieren nicht nur Bildstrukturen, sie bringen auch in Bewegung, was sich mit einer als Utopie gemeinten Kunst verbinden muss – ihr Bild von Gesellschaft.

Der Blick in die Schriften Mondrians hat gezeigt, wie sehr sich der rechte Winkel mit einer rückschrittlichen Auffassung von Gesellschaft verbindet. Die Diagonale Vordemberges dagegen bricht das Bild auf. Dessen Geviert ist kein abgeschlossenes Konstrukt mehr, sondern Arena für eine Begegnung. Das hermetische Bildkonstrukt ist verabschiedet zugunsten eines Kreuzungspunktes von Energien, die von außen kommen und wieder zurück in den Umraum wirken. Vordemberge-Gildewart geht es nicht mehr um eine kosmisch unverschiebbare Harmonie. Seine Bilder verweisen auf keine überzeitliche Wahrheit, sie konstituieren Interaktionen, die sich im Bildgeschehen immer neu herstellen.

In diesem Ansatz steckt eine implizite politische Botschaft: Kunst zeigt das Zusammenspiel von Energien in ihren Relationen. Es geht nicht um den geometrisch festen Bau, sondern um eine Beziehung von Farben und Formen, von Energien und Richtungen. Das macht Vordemberges Kunst zu einem Votum für die freie Gesellschaft. Die Diagonale bedeutet deshalb viel mehr als ein zufällig gewähltes bildnerisches Gestaltungselement. Sie avanciert zum Freiheitszeichen einer Kunst, die ihre Betrachter auffordert, die Maßverhältnisse und Bewegungsenergien einer diagonalen Komposition auch als Ermächtigung zu eigener Freiheit zu verstehen.

Friedrich Vordemberge-Gildewarts Moderne erweist sich in diesem Punkt deshalb als besonders haltbar und heute neu lesbar, weil sie den Utopismus der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts als ideologisch arretiert entlarvt. Mit Vordemberges Bildern lässt sich über die Widersprüche des 21. Jahrhunderts trefflich diskutieren – etwa über die Frage, wie komplexe Gesellschaften eine gemeinsame Kultur finden können, ohne in falsche Bilder von Homogenität zu verfallen<sup>25</sup> oder wie es möglich ist, angesichts der Enttäuschungen der Moderne das Projekt des Fortschritts weiterzutreiben<sup>26</sup>. Wenn es um „den Prozess der Arbeit am Allgemeinen“<sup>27</sup> geht, sind Friedrich Vordemberge-Gildewarts Diagonalkompositionen die besten, weil feinsinnigsten Ratgeber.

Literaturverzeichnis

- Barck, Karlheinz: Avantgarde. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart, Weimar. 2000. S. 544-577.
- Harrison, Charles, Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Bd. 1. Ostfildern-Ruit. 1998.
- Klinger, Cornelia: Modern/Moderne/Modernismus. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 4. Stuttgart, Weimar. 2002. S. 121-167.
- Mondrian, Piet: Neue Gestaltung (1925). Hrsg. v. Hans M. Wingler. Mainz, Berlin. 1974.
- Reckwitz, Andreas: Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne. Berlin. 2019.
- Staab, Philipp: Anpassung. Leitmotiv der nächsten Gesellschaft. Berlin. 2022.
- Van den Berg, Hubert, Fähnders, Walter: Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart, Weimar. 2009. S. 1-19.
- Van Doesburg, Theo: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst (1925). Mit einem Beitrag des Herausgebers und einem Nachwort von H. L. C. Jaffé. Mainz. 1966.
- Vordemberge-Gildewart, Friedrich: Schriften und Vorträge. Hrsg. v. Dietrich Helms. St. Gallen. 1976.
- Vordemberge-Gildewart, Friedrich: The complete works. Hrsg. v. Dietrich Helms u. Asta Valstar-Verhoff. München. 1990.
- Warncke, Carsten-Peter: Das Ideal der Kunst. De Stijl. 1917-1931. Köln. 1998.
- Zieglgänsberger, Roman: „nichts – und alles“. Friedrich Vordemberge-Gildewart und die Kunst der reinen Komposition. In: Museum Wiesbaden (Hrsg.): „nichts – und alles“. Der De Stijl-Künstler Friedrich Vordemberge-Gildewart. Bielefeld. 2013. S. 17-43.

- 1 Van den Berg/Fähnders. 2009. S. 1.
- 2 Klinger. 2002. S. 134.
- 3 Vordemberge-Gildewart. 1976. S. 11.
- 4 Harrison, Wood. 1998. S. 375.
- 5 Ebd. S. 384f.
- 6 Harrison, Wood. 1998. S. 381.
- 7 Ebd. S. 383.
- 8 Mondrian. 1974. S. 21.
- 9 Ebd. S. 9.
- 10 Ebd. S. 10.
- 11 Zitiert nach Warncke. 1998. S. 86.
- 12 Vordemberge-Gildewart. 1976. S. 13f.
- 13 Vgl. Barck. 2000. S. 559ff.
- 14 Harrison, Wood. 1998. S. 442.
- 15 Mondrian. 1974. S. 10.
- 16 Van Doesburg. 1966. S. 33.
- 17 So formuliert es Dietrich Helms in der von ihm edierten Sammlung der Schriften Vordemberge-Gildewarts. Gildewart. 1976. S. 7.
- 18 Vordemberge-Gildewart. 1976. S. 11.
- 19 Ebd. S. 30.
- 20 Ebd. S. 31.
- 21 Ebd. S. 47.
- 22 Ebd. S. 48.
- 23 Vordemberge-Gildewart. 1990. S. 259.
- 24 Ebd. S. 298.
- 25 Vgl. Reckwitz. 2019. S. 54.
- 26 Vgl. Staab. 2022: S. 72ff.
- 27 Reckwitz. 2019. S. 57.

## Konstruktive Konzepte in der Gegenwartskunst

*Das Weiterleben konstruktiver Kunst lässt sich nicht daran ermesen, dass weiterhin Werke konstruktiven Charakters geschaffen werden. Wo konstruktive Arbeit mehr sein will als routinemäßiger Gebrauch vor-geprägter Methoden und Schemata, muss sie sich dauernd an neuen Zeitsituationen und Entwicklungen orientieren. Sie muss aus ihrer Position heraus Beiträge, neue Denkanstöße, Maßstäbe für die Bewältigung anstehender Probleme liefern*<sup>1</sup> Willy Rotzler

### **Konstruktive Kunst: Aktuell?**

In Bezug auf aktuelle Kunst von „konstruktiv“ oder „konkret“ zu sprechen, irritiert oftmals und selten bezeichnen zeitgenössische Künstler\*innen ihr eigenes Schaffen in dieser Weise. Die begriffliche Nähe zu „Konstruktivismus“ und „Konkreter Kunst“ suggeriert einen historischen Stil mit einem strengen Kanon. Sie assoziiert Zeiten, Orte und Manifeste, deren teils enge Grenzen längst überwunden sind, überwunden werden mussten, um – in der Metapher bleibend – ausgehend vom Heimatland und mit dem kulturellen Erbe im Gepäck Neuland zu erobern und sich in vielfältigen Strängen weiterzuentwickeln.

Die Ausdifferenzierung aktueller Kunst in sehr individuelle Positionen mag „Labels“, die sie in einen überindividuellen Kontext stellen würden, weder ermöglichen noch verlangen. Es waren komplexe, zeit- und ortsspezifische Situationen, die Bündnisse von Künstler\*innen – sowohl die russischen Konstruktivisten<sup>2</sup> wie auch die Zürcher Konkreten<sup>3</sup> oder die British Constructionists<sup>4</sup> – dazu brachten, das eigene Schaffen mit schlagwortartigen, kraftvollen Bezeichnungen zu versehen, die in die Kunstgeschichte eingegangen sind: Suprematismus, Konstruktivismus, De Stijl, Konkrete Kunst und weitere.

Die Begriffsbildungen arbeitete Matthias Bleyl 2015 auf.<sup>5</sup> 2016 schrieb Margit Weinberg-Staber zur Frage der Begriffe: „Das Ei des Kolumbus hat vielleicht Willy Rotzler gefunden. Seiner 1977 publizierten *Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute* gab er den treffenden Titel Konstruktive Konzepte, sowohl breit genug wie genau genug gedacht.“<sup>6</sup> Rotzler „fasst [...] den Begriff der konstruktiven Kunst so weit, dass er alle wesentlichen Verzweigungen mitumfasst, in denen geometrische Ordnungsprinzipien von Fläche und Raum wirksam sind [...]“<sup>7</sup> und skizziert dementsprechend zunächst konstruktive Tendenzen seit Anbeginn menschlichen Kunstschaffens, bevor er die „Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute“ en detail schildert – heute, das heißt für die vorliegende Ausgabe das Jahr 1988<sup>8</sup>. Auf dieser Grundlage hat der Begriff „konstruktiv“ einen zwar spezifischen Charakter, der aber mitdefiniert ist durch all die Ausdifferenzierungen, teils konträren Entwicklungen, Fokussierungen, lebendigen Erneuerungen und Bereicherungen, die zu bestimmten Zeiten, an bestimmten Orten, in bestimmten Gruppen oder bei bestimmten Ausrichtungen je eigene Namen wie etwa „Konstruktivismus“ oder „Zürcher Konkrete“ hatten.

Vor diesem Hintergrund kann „konstruktiv“ eben nicht als einengende, starre und zeitlich-geografisch umgrenzte Stilrichtungsbezeichnung verstanden und verwendet werden, sondern als ein Adjektiv, das durchaus auf relevante zeitgenössische Positionen angewandt werden kann, weil es auf eine gewachsene Sammlung von konzeptionellen und gestalterischen Elementen, Prinzipien und auch Zielsetzungen einer bestimmten Denk- und Arbeitsweise verweist, deren Wesentlichste in ihren Zusammenhängen im Folgenden umrissen werden.

### Aspekte konstruktiver Kunst

Der grundlegendste Aspekt konstruktiver Kunst ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa wohl der revolutionärste: Die Befreiung der Kunst aus dem Dienst der Abbildung und aus der Abhängigkeit von den realen Dingen in den 1910er Jahren. Das Kunstwerk war nun etwas originär Eigenständiges, jedes ein Neues in der Welt, weshalb schon in den frühen 20er Jahren die Bezeichnung „konkret“ geprägt wurde.<sup>9</sup> Die Errungenschaft der Gegenstandsfreiheit ermöglichte der bildenden Kunst nun, sich mit rein gestalterischen Problemen zu beschäftigen und dabei immer weiter zu den grundsätzlichen Fragen vorzudringen. Im weiteren Verlauf eröffneten sich dadurch neue Themen, etwa die Untersuchung von Wahrnehmungphänomenen und überhaupt eine neue Nähe zu Wissenschaft und Recherche.

Zunächst aber bedeutet die „reine Gestaltung“ nun, mit grundsätzlichen Bildelementen wie Linie, Fläche, Form und Farbe und – zunächst noch undenkbar – neuen Gestaltungselementen wie etwa realer Bewegung oder echtem Licht zu arbeiten. Waren die Kompositionen zunächst durch das Verhältnis geometrischer Elemente geprägt, traten Mitte des Jahrhunderts „oft numerische oder andere Systeme der Ordnung an ihre Stelle.“<sup>10</sup> In jedem Fall folgt die gegenstandsfreie Komposition – etwa mit Mitteln der Balance, des Rhythmus, oder geometrischen Prinzipien – der Eigengesetzlichkeit der Werke. So wird z.B. schon bald die Zentralperspektive in der Malerei überwunden, was auch ideelle Gründe hatte: Bereits El Lissitzky lag daran, die hierarchische Dominanz des Bildes über den Betrachter zu eliminieren.<sup>11</sup> Damit zusammen hängt das Bemühen auch anderer Konstruktivist\*innen, etwa Wladimir Tatlin, die „autokratische“ Form des „gerahmten Bildes an der Wand“ zu überwinden.<sup>12</sup> Hier beginnt sich ein neues Verhältnis zum Raum zu entwickeln, das die Grenzen zwischen den Gattungen einriss und neue entstehen ließ. So konnte auch die Plastik vom Volumen befreit werden, Raum selbst und Bewegung integriert werden. Die konsequente Expansion der Kunst, die Eroberung des Raumes mit all seinen Dimensionen – und das heißt auch, der Lebenswelt – schreitet noch immer fort.

Das Bemühen um Distanz zum „Bild an der Wand“ verbesserte die Bedingungen für das gegenstandsfreie Werk – das nun kein Fenster mehr zu sein schien – wie auch für seine Beziehung zum\*r Betrachter\*in, die\*der ein überaus wichtiger Bezugspunkt ist. Als Rezipient\*in waren nun alle Menschen gedacht, nicht nur Mächtige, Reiche, besonders Gebildete oder andere zuvor in der Kunsterfahrung privilegierte Gruppen.

Das zeigt sich auch an der zentralen Forderung nach überindividuellem, überprüfbarem, d.h. idealerweise logisch nachvollziehbarem und somit rationalem Aufbau der Gestaltung. Möglichkeiten dazu bieten geometrische Prinzipien, wie etwa Flächenteilungen, mathematische Grundlagen, Systeme. Dafür notwendig ist eine planvolle, konzeptionelle Herangehensweise, die oftmals als zentrales Element konstruktiver Kunst gilt<sup>13</sup>: „Das Kunstwerk muss vor seiner Ausführung vollständig im Geiste entworfen und ausgestaltet sein.“<sup>14</sup>

Hier sind das materielle Werk und seine Ausführung von Künstlerhand, der handwerkliche Prozess, zwar noch nicht infrage, aber immerhin mit dem geistigen Anteil gleichgestellt. Der weitere Weg führt dann auch zur Vermeidung einer sichtbaren Faktur, zu einer Infragestellung des „Originals“ und zu einer neuen Haltung zur Produktion, die neue Materialien und Techniken mit sich bringt und ab den 1960ern zum Multiple führt. Der künstlerisch-handwerkliche Herstellungsprozess wurde zeitweise völlig hintenangestellt, was in der Konzeptuellen Kunst gipfelte. Das Hinarbeiten auf Umsetzung künstlerischer Formulierungen in (industrieller) Massenproduktion hing zusammen mit einem universellen Anspruch, der wiederum mit

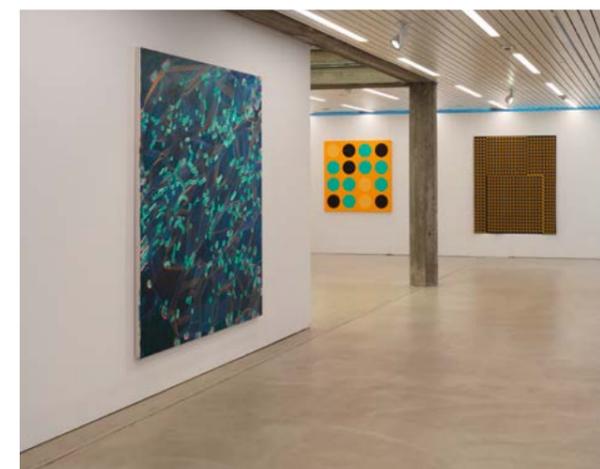
der neuen Auffassung des Betrachters und dem Ideal umfassenden Zugänglichkeit (für alle sichtbar und verständlich) in Zusammenhang steht. Sie ist auch durch den besonderen politischen und gesellschaftlichen Anspruch bedingt, der weit über die konstruktivistischen Wurzeln und den Stijl hinweg relevant blieb und ein beständiges Element konstruktiver Kunst ist: Dieser Anspruch ist kein geringerer als eine umfassende „Lebensreform nach ästhetischen Modellen“<sup>15</sup>. Die Mittel dazu werden zunächst vor allem in Architektur und Design gesehen und insbesondere das Bauhaus arbeitet intensiv, konsequent und nachhaltig an der „Durchwirkung des Lebens mit künstlerischen Prinzipien“<sup>16</sup>. Im Gründungsmanifest der *Internationalen Schöpferischen Arbeitsgemeinschaft der Konstruktivist\*innen*, das Theo van Doesburg 1922 gemeinsam mit El Lissitzky und anderen herausgab, lautet die Definition von „konstruktiv: Verwirklichung praktischer Aufgaben (einschließlich aller Problemstellung der Gestaltung).“<sup>17</sup>

Das Verhältnis konstruktiver Kunst zur Realität ist ein besonderes: Die Gegenstandslosigkeit bewirkt eben *keine* Ablösung von der bestehenden, umgebenden Realität, sondern mit der Integration von Kunst und Wirklichkeit vielmehr ein Verhältnis auf Augenhöhe: Seitdem sie die Welt nicht mehr nachahmt, kann die Kunst sie verändern.

### ...in der Gegenwart

Diese Konzepte, Prinzipien, Aspekte und Elemente konstruktiver Kunst wie sie ab dem frühen 20. Jahrhundert mit großer Energie erarbeitet wurden, sind lebendiger, d.h. auch sich weiter entwickelnder Teil zeitgenössischer Kunst. Dieser Beitrag kann nur einige Aspekte konstruktiver Kunst und nur wenige zeitgenössische Positionen vorstellen, denen eine enorme Vielfalt weiterer Gegenwartskünstler\*innen gegenübersteht, die in diesem Kontext relevant sind.

Intensiv widmet sich dem Thema das *Haus Konstruktiv* in Zürich (CH), das seinen Fokus auf Ausstellungen aktueller Positionen im Kontext der konstruktiven Tradition gelegt hat. Auch andere Häuser, die sich auf konstruktive oder konkrete Kunst spezialisiert haben, zeigen zeitgenössische Kunst.<sup>18</sup> Aktuell, im Herbst 2023, befasst sich mit *Analysis, Disruption, System* eine von den britischen Künstler\*innen Andrew Bick, Jonathan Parsons und Katie Pratt kuratierte Ausstellung der Stiftung Konzeptuelle Kunst im *Raum Schroth im Museum Wilhelm*, Soest, dezidiert mit dem Vermächtnis älterer konstruktiver Kunst in der Gegenwart.<sup>19</sup>



Katie Pratt, *Dijkstripe*, 2023, Öl auf Leinwand, 190 x 160 cm  
Katrina Blannin, *Domenica Series: Opposition #2 (P)*, 2023, Acryl auf Leinwand, 127 x 127 cm  
Giulia Ricci, *Untitled Painting III*, 2023, Acryl und Bleistift auf Leinwand  
Ausstellungsansicht „Analysis, Disruption, System“, RAUM SCHROTH im Museum Wilhelm Morgner, Soest, 2023  
Copyright Katie Pratt, Katrina Blannin, Giulia

Foto: Stefanie Nafé

### Gegenstand(slosigkeit)

*Diese Kunst ist nicht mehr Abbild, sondern neues System, Vermittlung elementarer Kräfte auf sinnlich wahrnehmbare Weise. [...] Die Kunst hat Gebiete erfasst, die ihr früher verschlossen waren. Eines dieser Gebiete bedient sich einer mathematischen Denkweise, die trotz ihren rationalen Elementen viele weltanschauliche Komponenten enthält, die bis über die Grenzen des Unabgeklärten hinausführen.*<sup>20</sup> Max Bill

So beziehen sich u.a. die Werke Hellmut Bruchs (\*1936, AT) auf die Realität des Immateriellen, seine Kompositionen folgen, wie er sagt, jenen Voraussetzungen, die der materiellen Welt Gestalt geben und sie prägen. Dies sind für ihn insbesondere das Licht wie auch die Gravitation, aber auch mathematische Ordnungssysteme, insbesondere die Fibonacci-Zahlenreihe<sup>21</sup>. Er „nutzt“ sie aber nicht für komplexe Kompositionen oder illustriert sie, sondern setzt sie unmittelbar um. Dabei arbeitet er mit äußerst reduzierten formalen Mitteln und nutzt entsprechend der universalen Themen Techniken, die keine individuelle Faktur, nichts Subjektives erkennen lassen.

Mit weniger ideellen, realeren Voraussetzungen, die der materiellen Welt Gestalt geben, beschäftigen sich Künstler\*innen wie Inge Dick (\*1941, AT), die in einem gründlich konzipierten Prozess das reine Tageslicht dokumentarisch fotografiert und in formal strengen Kompositionen anordnet, oder Jill Baroff (\*1954, US). Der Rhythmus ihrer formal auf Kreis, Linie und eine Farbe reduzierten Werke beruht auf Tide-Daten, welche die Wasserstände des Meeres an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten, etwa im Verlaufe eines Hurricanes, aufzeichneten. Werke wie diese beziehen sie sich auf die reale Welt und bestimmte Ereignisse, die aber in ihrer Grundsätzlichkeit und Immensität nicht sichtbar sind, sondern durch die Künstler\*innen sichtbar gemacht werden. Sie bieten damit das immense Potenzial, unsere Wahrnehmung und unser Verständnis der Welt, unserer Lebensbedingungen und größerer Zusammenhänge zu steigern.<sup>22</sup>

### Bildelemente

Dabei arbeiten sie mit konstruktiven Bildelementen wie Linie, Farbe oder geometrischen Formen. Diese Elemente werden weiterhin und weitverbreitet genutzt, auch von jüngeren Generationen Kunstschaffender. So reduziert sich etwa Giulia Ricci (\*1976, IT) in ihrer (mono-/duochromen) Malerei allein auf das rechtwinklige Dreieck, das als repetitives Modul von unveränderter Größe das einzige formale Element ihre Bilder ist. Lediglich die Ausrichtung variiert sie innerhalb eines orthogonalen Rasters durch Drehung oder Spiegelung, entscheidet darüber aber intuitiv im Malprozess, der von Hand und mit klassischen Materialien stattfindet. Die Faktur bleibt, wenn auch nur für das genaue Auge, sichtbar. Andere Künstler\*innen lassen eine deutliche Faktur, Ungenauigkeiten etwa der Form oder der Kante und auch freieren Gestus zu.

### Konzept und Prozess

Intuition, Spontaneität und Subjektivität können in aktueller Kunst parallel zu etablierten konstruktiven Kompositionsmitteln wie objektiven und rationalen Systemen oder auch Algorithmen auftreten. Als drittes, von sowohl subjektiven wie auch objektiven Kompositionsmitteln verschiedenes wird weiterhin der Zufall eingesetzt, den bereits François Morellet und andere nutzten, um besonders „konkrete“, d.h. in der Welt genuin neue Werke, deren Ursprung noch über die geistige Idee hinausgeht, zu schaffen. Einige Künstler\*innen unserer Zeit beziehen Elemente der verschiedenen Methoden in eine dezidiert prozessuale Werkentwicklung ein,



Elisabeth Sonneck, Rollbild100 Soest Grüne Werte Metamorphose I, 2021  
bestehend aus:  
Ölfarbe auf Papier, 2021, 125 x 375 cm, Nylonschnur, Betonbruchstück  
Ölfarbe auf Papier, 2016, 110 x 680 cm, Öl auf Papier, 2021, 125 x 375 cm, Nylonschnur, Vorschlaghammer, Pflasterstein, Gewicht, Grünsandstein, Bandeisens  
Ölfarbe auf Papier, 2020, 125 x 375 cm, Nylonschnur, Bohrkern, Grünsandstein  
Ausstellungsansicht „Elisabeth Sonneck. Introspektiv – Grüne Werte“ im RAUM SCHROTH im Museum Wilhelm Morgner, Soest, 2021

Foto: Stefanie Nafé

die im Sinne des Konstruktiven mit einem vorab festgelegten, oft komplexen systematischen Regelwerk arbeitet und dennoch unabsehbare Resultate hervorbringt. Solche Werke schafft etwa Katie Pratt (\*1968, GB) und sie haben in ihrem Schaffensprozess gemäß zugleich konstruktives wie auch organisches Erscheinungsbild. Obwohl sie klassisch mit Ölfarbe auf Leinwand arbeitet, bringt sie mit ihrem unorthodoxen pastosen Auftrag ungewohnte Eigenschaften des Materials hervor und provoziert damit auch Störungen ihres künstlerischen Systems.

### Material

Die respektvolle Nutzung von Material seinen Eigenschaften gemäß ist nicht nur Anliegen vieler aktueller Positionen, sondern trägt auch maßgeblich zur Weiterentwicklung konstruktiver Kunst bei. Die Malerin Elisabeth Sonneck (\*1962, DE) lässt das – sonst in der Malerei zumindest in seiner Räumlichkeit völlig untergeordnete – Trägermaterial, das in ihrem Fall oft Papier in langen, ungeschnittenen Bahnen ist, durch sein Gewicht und seine Eigenspannung die Form der Bilder im Raum zustande bringen. Aus einer malerischen Position heraus, die sich als Installation behauptet, und durch einen sensiblen Umgang mit dem (Um)Raum definiert sie diesen neu. Damit führt sie auch den Weg des „gerahmten Bildes weg von der Wand“ in eigenständiger Weise und besonders konsequent fort.

Die Schlüsselrolle spielt das Material bei Martin Willing (\*1958, DE), der seine Plastiken aus Edelmetallen wie Titan unter Berücksichtigung ihrer Eigenspannung entwickelt. Er arbeitet nicht gegen das Material an, bricht nicht seinen Widerstand, sondern nutzt diesen in Kombination mit komplexen, exakten Berechnungen, um einzigartige kinetische Werke zu schaffen, die ohne Motoren oder Scharniere auskommen. Ein minimaler Impuls wie etwa ein Lufthauch genügt, um die Bewegung und damit die immer wieder neue Realisierung in Raum und Zeit anzustoßen. Die Beschäftigung mit dem Raum, die Befreiung der Skulptur bzw. Plastik vom Volumen und auch von der Statik sind als Wegbereitung für diese einzigartige Position mitzudenken.<sup>23</sup>

Zu ihrer Zeit neue Materialien wie Acrylglas oder Neonröhren machten sich innovative Künstler\*innen umgehend zunutze, aber auch (industrielle) Materialien „kunstferner“ Bereiche. So nutzte beispielsweise Hartmut Böhm (1938–21, DE) mit Vorliebe Halbzeug, Beat Zoderer (\*1955, CH) arbeitet unter anderem mit Alltagsmaterialien wie Gummibändern oder ZIgnacio Uriarte (\*1972, DE/ES) bedient sich auch der Techniken des Büroalltags.

### Digitale Medien und Räume

Als neues Material, Medium und Kompositionsmittel zugleich ist Digitales zu verstehen: Bereits die ersten verfügbaren Computer wurden von Künstler\*innen wie Vera Molnar oder Manfred Mohr genutzt. Mit Algorithmen zu arbeiten, eröffnete ein weites Feld ungeahnter Gestaltungsmöglichkeiten. Mittlerweile sind Computer in vielfältigen Formen aus dem täglichen Leben aller nicht mehr wegzudenken, und sie sind ausgestattet mit Bildschirmen: Damit sind sie möglicherweise mittlerweile der verbreitetste Bildträger, der mit reinem Licht quasi immaterielles Pigment trägt. Längst befasst sich die zeitgenössische Kunst mit Augmented Reality, dem heraufziehenden Metaversum und den vielfältigen Möglichkeiten und Bedingungen der digitalen Welt.

Der Künstler Rafaël Rozendaal (\*1980, NL/BR), setzt diese schon lange spezifisch ein. Seine bewegten Kompositionen mit klarer, konstruktiver Formensprache sind programmiert und als Webseiten oder NFTs im Internet als neuer Ebene öffentlichen Raums frei zugänglich. Wer sie kauft, verpflichtet sich, sie zugänglich zu halten. Rafaël Rozendaals Arbeit zielt auf eine zeitgemäße Integration von Kunst und Leben und stellt sich der Frage nach der Definition von Kunst: „Jetzt, da die Kunst auf demselben Bildschirm wie alle anderen agieren muss, verschwindet das kontextuelle Privileg [des Museums].“<sup>24</sup>

### Integration von Kunst und Leben

Der Anspruch an künstlerische Durchwirkung des Lebens beziehungsweise die Zugänglichkeit von Kunst sorgte immer wieder für neue Formulierungen – etwa bei Hartmut Böhm (1938–21, DE), dessen Verständnis des Betrachtenden als aktiv Partizipierenden zentral für sein Schaffen war und dessen Form prägte<sup>25</sup> – und Präsentationsformen – etwa bei Jeffrey Steele (1931–2021, UK), der 1967/68 sein Werk „Domenico“ auf Plakatwände in sozial benachteiligten Gegenden von Südwales tapezierte.

Die Werke des Künstlers Raul Walch (\*1980, DE), „der mit seinem politischen Engagement die Welt nicht nur künstlerisch erkunden und kommentieren, sondern aktiv mitgestalten möchte“<sup>26</sup>, sind zumeist für den öffentlichen Raum<sup>27</sup> konzipiert. 2021 schuf er für eine von Vlado Velkov kuratierte Ausstellung am und im Silbersee (Haltern) im Rahmen von Urbane Künste Ruhr die Arbeit *Assembly*. Der draußen im Badeseeschwimmende oktagonale Windpavillon auf einer Plattform aus Holz war vom Ufer aus sichtbar und veränderte sein Bild stetig, während er sich nach dem Luftstrom ausrichtete. Er war aber auch begehbar. Einmal aus dem Wasser hinaufgeklettert, erfuhr man den See – Wasser, Licht und Wind, d.h. die räumlichen Bedingungen – auf neue Weise und kam mit anderen Badenden, die bewusst oder unbewusst Ausstellungsbesucher\*innen waren, zusammen, tollte gemeinsam herum oder kam beim Entspannen ins Gespräch. Wind und Licht wurden von großen Segeln eingefangen, die sich mit ihrer geometrischen Malerei sowohl von der Natur als auch von beliebigen Dingen – z.B. mit Werbung bedruckten Segeln – und der Un-Ordnung des restlichen Raums abhoben. Eine Malerei auf Stoff ist meist Element von Raul Walchs Werken, die als Mobiles, Segel, Drachen,

Fahnen, Flaggen oder Banner in Interaktion mit Wind und Bewegung kinetisch auftreten. Die Motive sind oft geometrische Flächenteilungen oder Elemente. Vielfach handelt es sich dabei um Textilien aus anderen Projekten, die er gemeinschaftlich mit anderen Menschen bemalte. Die geometrische Gestaltung mag sich im kollektiven Arbeitsprozess als universal verständlich erwiesen haben.

Gegenstandsfrei, eine eigene und neue Realität, nach „geometrischen Ordnungsprinzipien von Fläche und Raum“<sup>28</sup> konzipiert, logisch und rational aufgebaut, den Raum erobernd und verändernd, kinetisch unter alleiniger Nutzung der Naturenergien, unmittelbar erfahrbar, zugänglich ohne besondere Anforderungen an ökonomisches oder kulturelles Kapital, die Wahrnehmung der Welt verändernd und soziales Miteinander ermöglichend, ist *Assembly* eine Arbeit, die alle etablierten Merkmale konstruktiver Kunst aufweist und zugleich ganz und gar zeitgemäß ist.



Raul Walch, *Assembly*, 2021, mixed media, ca. 450 x 600 x 600 cm  
Ausstellungsansicht „Ruhr Ding: Klima“, Urbane Künste Ruhr. Am Silbersee II, Haltern am See, 2021  
Copyright Raul Walch, Foto: Rosa Merk

Foto: Rosa Merk

- 1 Willy Rotzler, Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, überarbeitete u. erweiterte Neuauflage, ABC Verlag, Zürich 1988 (Erstaufl. 1977), S. 282.
- 2 Ebenda, S. 37-66.
- 3 Ebenda, S. 137-160.
- 4 Siehe zur konstruktiven Kunst in England von 1951 bis 2021: Tania Moore, Calvin Winner (Hrsg.), Rhythm and Geometry. Constructivist Art in Britain Since 1951, Ausst.-Kat. Sainsbury Centre, Norwich 2021.
- 5 Matthias Bleyl, „konstruktiv – konstruktivistisch – konkret. Wegweiser durch das Begriffsdickicht“, in: Hellweg Konkret und die internationale Gegenwartskunst. Präzise Gefühle. Werke aus der Sammlung Schroth, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Ahlen / Kloster Weidinghausen, Arnsberg, Verlag Kettler, Dortmund 2015, S. 18-25.
- 6 Margit Weinberg-Staber, „How Simple Can You Get?“, in: Du. Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 872: Konstruktive Kunst, Zürich 2016, S. 17.
- 7 Rotzler (wie Anm. 1), S. 281.
- 8 Margit Weinberg-Staber (wie Anm. 6): „Längst wäre eine revidierte und ergänzte Ausgabe angebracht, denn überblickende Literatur zum Thema ist dünn gesät.“ – was sieben Jahre später noch immer gilt. Auch beschränkte sich Rotzler auf europäische (und nordamerikanische) Entwicklungen. Die Ausstellung „KONKRET GLOBAL“ im Museum im Kulturspeicher Würzburg (Okt. 22 – Jan. 23) stellte einen wichtigen und großen Schritt in der Beachtung konstruktiver Positionen aus Lateinamerika, dem Mittleren Osten, Nord- und Westafrika sowie Süd- und Westasien dar. Siehe [www.kulturspeicher.de/ausstellungen/rueckblick1/534851.KONKRET-GLOBAL.html](http://www.kulturspeicher.de/ausstellungen/rueckblick1/534851.KONKRET-GLOBAL.html), zuletzt abgerufen am 30.10.23. Hans Peter Riese untersuchte 2008 die geistigen Wurzeln dieser Kunst im internationalen Zusammenhang (Hans-Peter Riese, Kunst: Konstruktiv / Konkret. Gesellschaftliche Utopien der Moderne, Deutscher Kunstverlag, München / Berlin 2008) und lieferte damit ein reichhaltiges Werkzeug in Ergänzung zum – im Vergleich dazu – eher formal beobachtenden Überblick Rotzlers. Sabine Schaschl, seit 2013 Direktorin des Haus Konstruktiv in Zürich, veröffentlichte 2016 den Artikel „Es ist immer jetzt, aber auch ein bisschen gestern und morgen. Das konstruktiv-konkrete Erbe im Spiegel der Gegenwartskunst“ in: Du. Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 872: Konstruktive Kunst, Zürich 2016, S. 42-51.
- 9 Bereits 1922 von Max Burchartz, siehe dazu Rotzler (wie Anm. 1), S. 132ff. Ein hilfreiches Glossar stellt die Webseite des Museums im Kulturspeicher Würzburg zur Verfügung: [www.kulturspeicher.de/ausstellungen/dauerausstellungen/sammlung-peter-c-ruppert1/518517.GLOSSAR.-Worte-und-Begriffe-zur-Konkreten-Kunst.html](http://www.kulturspeicher.de/ausstellungen/dauerausstellungen/sammlung-peter-c-ruppert1/518517.GLOSSAR.-Worte-und-Begriffe-zur-Konkreten-Kunst.html), zuletzt abgerufen am 30.10.23). Vom Schweizer Künstler Hans Jörg Glattfelder initiiert und begonnen, wurde es durch andere Kunstschaaffende ergänzt und in mehrere Sprachen übersetzt; die englische Übersetzung besorgte der 2022 verstorbene Jeffrey Steele. Der dortige Eintrag zu „Konkretion: Der Vorgang der Konkretion ist die spiegelbildliche Umkehrung der Abstraktion: eine vorher nur in der Vorstellung existierende Idee wird materiell in einen sichtbaren, konkreten Gegenstand umgesetzt. [...] Um von einem konkreten Kunstwerk im eigentlichen Sinne zu sprechen, darf darin keine abbildende Bezugnahme auf etwas außerhalb existierendes Konkretes vorkommen; subjektive Entscheidungen seien auf ein striktes Minimum beschränkt. In der Struktur des Werks muss eine klare Idee als Basis seines Aufbaus begrifflich fassbar sein. [...]“.
- 10 Rotzler (wie Anm. 1), S. 276.
- 11 Noemi Smolik, „Malewitsch und Tatlin – Vertreter einer anderen Moderne?“, in: Markus Müller (Hrsg.), Die Revolution entlässt ihre Bilder. Von Malewitsch bis Kandinsky, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Pablo Picasso, Wienand, Köln 2014, S. 64.
- 12 Ebenda.
- 13 Glattfelder u.a., Glossar (wie Anm. 9): „Konstruktion: Man spricht von Konstruktion bei einem materiellen oder vorgestellten Gegenstand, wenn dessen Aufbau vollständig und ausschließlich einer einsehbaren Prozedur folgt, die im Gegenstand selbst auch aufweisbar ist. Konstruktive Regeln haben eine rationale, oft systematische Basis (etwa im Unterschied zu magisch-beschwörenden Prozeduren). Viele Werke der konkreten Kunst haben einen konstruktiven Ursprung, aber nicht jede bildnerische Konstruktion führt zu einem konkreten Kunstwerk [...]. Darüber hinaus gibt es konkrete Kunstwerke, die nicht durch ein konstruktives Verfahren entstanden sind.“
- 14 Theo van Doesburg, Die Grundlage der konkreten Malerei, 1930, zitiert nach Bleyl (wie Anm. 5), S. 21.
- 15 Matthias Bleyl (wie Anm. 5), S. 19.
- 16 Rotzler (wie Anm. 1), S. 109.
- 17 Zitiert nach Bleyl (wie Anm. 5), S. 19.
- 18 Unter anderem das Museum für Konkrete Kunst in Ingolstadt (1992 eröffnet), das Museum im Kulturspeicher Würzburg, insbesondere durch die dortige Sammlung Peter C. Ruppert (Sammlung Peter C. Ruppert – Konkrete Kunst in Europa nach 1945, seit 2002 im Museum im Kulturspeicher), das Museum der Wahrnehmung in Linz, AT (1990 gegründet), das Museum Ritter in Waldenbuch (2005 eröffnet) oder das Kunstmuseum Reutlingen | konkret (seit 2017, mit Beständen der Stiftung für konkrete Kunst, gegründet 1987, sowie der hochkarätigen Privatsammlung von Manfred Wandel). Und es bleibt lebendig: Auch die VG Initiative plant, zeitgenössische Kunst im Kontext der konstruktiven Tradition vorzustellen. Im Herbst 2022 erst hat sich – auf Initiative des Künstlers Marek Radke - in Bad Driburg der Verein für konstruktive Kunst gegründet. Das Forum Konkrete Kunst Erfurt leistete von 1993-2016 wichtige Arbeit mit Ausstellungen und „internationalen Theoriekolloquien zu Entwicklungstendenzen der Konkreten Kunst“.
- 19 Der im November 2023 erscheinende Ausstellungskatalog enthält substanziale Texte von Andrew Bick, Felicity Lunn, Jonathan Parsons, Katie Pratt und Jon Wood.
- 20 Max Bill, Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit, 1948, zit. nach Rotzler (wie Anm. 1), S. 146.

- 21 Die Beschäftigung mit Zahlenreihen und anderen Ordnungssystemen findet in der konstruktiven Kunst bereits mindestens seit den 1960er Jahren statt. S. z.B. Rotzler (wie Anm. 1), S. 231.
- 22 „Richard Paul Lohse hat für Kunst generell, schließlich aber vor allem für die Konkrete Kunst formuliert, sie erhalte ihren sozialen Wert als Instrument des Erkennens und damit den aufklärerischen Gehalt von Kunst allgemein formuliert.“ Hans-Peter Riese (wie Anm. 8), S. 213).
- 23 Antoine Pevsner und Naum Gabo in ihrem Realistischen Manifest von 1920: „Um der Wirklichkeit des modernen Lebens mit ihrem Übergewicht an Wissenschaft und Technik zu entsprechen, muss die Kunst sich auf zwei Hauptelemente stützen: Raum und Zeit. Im Bereich des Plastischen ist das Volumen nicht die einzige Möglichkeit von räumlichem Ausdruck. Kinetische und dynamische Elemente schaffen die Möglichkeit, die reale Zeit zum Ausdruck zu bringen, was statische Rhythmen nie vermögen.“ Zitiert nach Rotzler (wie Anm. 1, S. 128).
- 24 „Now that art has to operate on the same screen as everybody else, the contextual privilege disappears“, Rafaël Rozendaals Statement auf seiner Webseite [www.newrafael.com/texts](http://www.newrafael.com/texts), zuletzt abgerufen am 29.10.23.
- 25 Hartmut Böhm schrieb einmal: „Meine Arbeiten sind zu verstehen als didaktische Modelle, die erst in ihrer aktiven Aneignung real präsent sind.“ (zit. nach Rotzler, wie Anm. 1, S. 221). Dazu nutzt er nachvollziehbare, klare systematische Kompositionen, arbeitet etwa mit Verdoppelungen – „das Ziel ist die Verringerung der Distanz zwischen Künstler und Betrachter“. Seine Kompositionen zielen in die Unendlichkeit. Damit ist ein großer Anteil seiner Werke immateriell und realisiert sich – immer wieder neu bis in alle Zeiten – im Geiste der Betrachtenden.
- 26 [www.urbanekuensteruhr.de/de/festival/ruhr-ding-klima/artist/raul-walch](http://www.urbanekuensteruhr.de/de/festival/ruhr-ding-klima/artist/raul-walch), zuletzt abgerufen am 30.10.23.
- 27 Das Arbeiten im öffentlichen Raum hat eine lange Tradition auch und besonders im konstruktiven Bereich. Gottfried Honegger etwa schätzte es als Expansion der Kunst und als Gegenposition zum Konsum. Auch Max Bill stellte solche Werke in den öffentlichen Raum, die Aktion und Interaktion ermöglichen sollen, siehe dazu Rotzler (Ebenda, S. 284). „Arbeiten dieser Art bezeugen Vitalität und Virulenz konstruktiven Denkens. Sie führen die – gewissermaßen kammermusikalischen Maßstäbe der älteren konstruktiven Kunst, nämlich gerahmtes Bild, gesockelte Skulptur, in großräumliche Dimensionen über.“ (Ebenda) – Diese Virulenz findet mittlerweile auch in der digitalen Ebene statt.
- 28 Rotzler (wie Anm. 1), S. 281.

## Vom „Alten Reich“ ins 21. Jahrhundert – die Geschichte der Großen Gildewart 27, Elternhaus des Künstlers Friedrich Vordemberge-Gildewart

### **Vorbemerkung**

Der nachfolgende Beitrag basiert auf einer Power-Point-Präsentation über die Geschichte des Elternhauses des in Osnabrück geborenen Künstlers Friedrich Vordemberge-Gildewart. Die Vorstellung fand im Rahmen eines zweitägigen, öffentlichen Symposiums statt, das den 1899 in Osnabrück geborenen Künstler Friedrich Vordemberge-Gildewart, sein Werk und sein soziales Umfeld sowie die Historie des Geburtshauses thematisierte.

Aufgezeigt werden konnte die Entstehungsgeschichte des Hauses Große Gildewart 27, die eingehende Recherchen seit 2020 erbracht haben. Grund der Studie war seinerzeit die Bitte der Stiftung kunst.konkret.konstruktiv-vordemberge-gildewart in Osnabrück, die sich der Erinnerungsarbeit über VG und sein Werk verschrieben hat. Gefragt worden waren für diesen Vortrag Einsichten in die Architektur dieses in der Osnabrücker Altstadt unter Ensembleschutz stehenden Hauses im klassizistischen Baustil des 19. Jahrhunderts. Als aufschlussreich für die Bedeutung dieses Gebäudes zeigte sich bei der Arbeit die Geschichte der Osnabrücker Altstadt und diverser Einrichtungen in der Großen Gildewart. Nicht zu vergessen die der Nachbarn und Bewohner über einen Zeitraum von mehr als einhundert Jahren.

Der Wunsch nach einem Tagungsband des am 2. und 3. Dezember 2022 in den Räumen des Museumsquartiers Osnabrück stattgefundenen Symposiums war während der laufenden Veranstaltung von Tagungsteilnehmern ausgesprochen worden.

Eine schriftliche Vorlage des damaligen Vortrages existiert nicht, so dass der Beitrag für diesen Tagungsband eine verschriftlichte Aufbereitung der PPP darstellt.

Die ausführlichen Forschungsergebnisse der Geschichte des Hauses im Kontext der Osnabrücker Altstadt, die einen Zeitraum vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart umfassen, sind einer jüngst erschienenen Publikation zu entnehmen. Sie wurde von der Sievert Stiftung für Wissenschaft und Kultur als aktueller Eigentümerin des Gebäudes gefördert.<sup>1</sup>

### **Die Geschichte des Elternhauses von Friedrich Vordemberge-Gildewart in der Großen Gildewart 27**

#### **Blick auf Osnabrück**

Die Stadt Osnabrück hatte sich seit ihrer Gründung an einer Furt über die Hase um 800 n.Chr. durch Karl d. Großen stetig vergrößert. Zum Schutz vor Feinden hatte man sie seit dem 12. Jahrhundert mit einer Stadtmauer umgeben, durch die fünf Stadttore in die Außenbezirke – die Feldmark führten. Sie war – von einigen Ausnahmen abgesehen – unbewohnt und diente als Weide- und Gartenland für die Stadtbewohner.

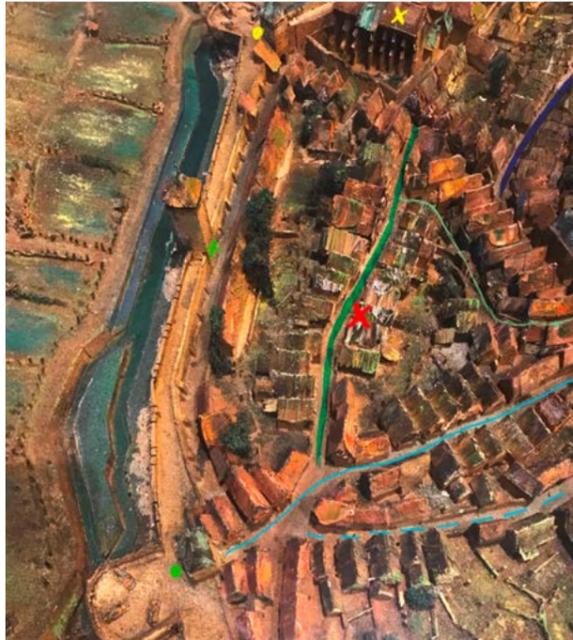


Abb. 1: Ausschnitt Altstadtmodell im Osnabrücker Rathaus, dargestellt die Situation um 1630, in grün eingezeichnet sind die Straße Große Gildewart, hellgrün= Kleine Gildewart, türkis= Heger Straße, türkis gestrichelt= Schweinestraße, dunkelblau= Lohstraße. = Heger Tor, X = Bucksturm, = Natruper Tor, X = Dominikaner Kloster, X = ungefähre Lage der späteren Große Gildewart 27, Aufnahme und Bearbeitung: G. Voßgrüne

Der Straßenzug Große Gildewart kann als „Umgehungsstraße“ für Reisende gesehen werden, die über die Straße nach Lengerich (heute Lotter Straße) anreisen. Nachdem sie das Heger Tor und die Zollstation passiert hatten und weiter nach Norden oder Osten reisen wollten, standen sie vor der Wahl, der Großen Gildewart, und danach der Lohstraße bis zur Einmündung in die Hasestraße zu folgen. Nach dem Durchqueren des Hasetores am Ende der Hasestraße konnten sie zu ihren gewünschten Zielen weiterreisen. Eine Passage durch die engeren Gassen der Altstadt – der Heger Straße sowie des Bereiches um den Marktplatz am Rathaus – war dadurch vermeidbar und sparte sicherlich Zeit.

#### Das Haus in der Großen Gildewart und seine Nachbarn

Die Große Gildewart gehörte im Westen zu dem an den Ausläufern des Westerberges gelegenen Bereich der sogenannten „Butenburg“, einem der ursprünglich fünf „Stadtteile“ Osnabrücks.

In diesem Straßenzug hatten sich vorzugsweise die sogenannten Gilden, die Vereinigungen der Handwerker angesiedelt. Ebenso lag an der Großen Gildewart der östliche Teil des Tecklenburger Hofes, des Sitzes des Kirchenvogtes als weltlichem Gegenpart zum Bischof während der späten Phase des Mittelalters. Nach dem Ende der Tecklenburger Herrschaft an dieser Stelle dienten die Gebäude als Armen- und Waisenhaus der Stadt, es gab auf dem Areal eine Armenkirche mit Friedhof. Im 19. Jahrhundert fungierte ein stattliches Gebäude an der Straße Große Gildewart als Stadttheater, bevor 1909 das jetzige städtische Theater in unmittelbarer Nähe zum Dom diese Funktion übernahm.

Anhand überlieferter Brandkassenbücher und aufgrund der Neuerungen durch die Besetzung Osnabrücks durch Napoleon entstandenen Meldeverzeichnisse ab ca. 1815 war es möglich, einen großen Teil der Nachbarschaft in der Großen Gildewart, diverse Namen und Berufe anzugeben.

Vor allem hinsichtlich des Hauses mit der Nummer 27 und seiner Bewohner waren die Untersuchungen der Quellen aufschlussreich, die im Niedersächsischen Landesarchiv-Abt. Osnabrück (NLA OS) bewahrt werden.

Lückenlos bis zum Ende der 1760er Jahre konnte nachgewiesen werden, dass stets Handwerker das damals existierende Gebäude bewohnten und ihre jeweiligen Werkstatt an diesem Ort betrieben. So lebten seit 1832 drei Generationen der Tischlerfamilie Schmalriede an der Großen Gildewart 27. Pläne dieses Baues und der Werkstatt liegen nicht vor. Lediglich auf Katastrerausügen des Jahres 1873 sind schwach Umriss von Gebäudeteilen zu ersehen. Allerdings existieren die Neubaupläne aus dem Jahr 1877, die von dem dritten Vertreter dieser Familie in Auftrag gegeben und umgesetzt wurden.

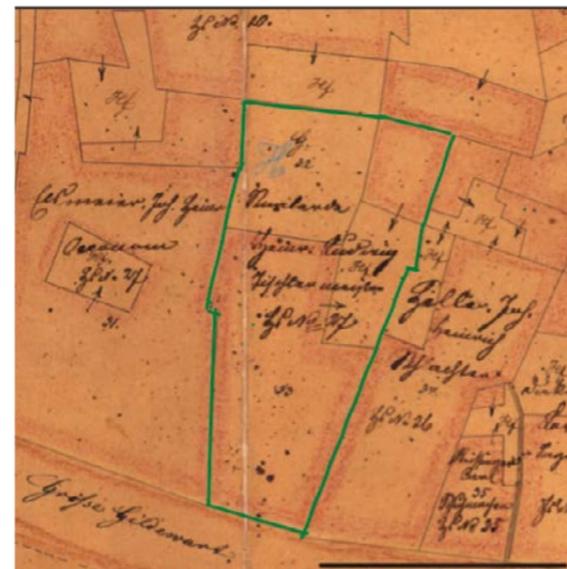


Abb. 2: Vergrößerter Ausschnitt der Anlage Große Gildewart 27, 1873, „Einschätzungskupons der Gemarkung Osnabrück-Stadt Nr. 1“, NLA OS Rep 540 Osn.Stadt Nr. 4, Aufn. 23, Bearbeitung G. Voßgrüne.

Warum Heinrich Ludwig Schmalriede (III) sich für die Architektur des Klassizismus entschied, ist nicht überliefert. Vielleicht wollte er sich von den altherkömmlichen Fachwerkgebäuden Osnabrücks absetzen und seine potenzielle Kundschaft beeindrucken. Bereits seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts waren Häuser in diesem Baustil errichtet worden (so z.B. die Bischofskanzlei, die Hirschapotheke am Nikolaiort, das Haus Tenge in der Kranstraße). Auch in der Arndtstraße, die nach und nach ab den 1860er Jahren bebaut wurde und außerhalb des ehemaligen Festungsrings der Stadt lag, entstanden Häuser vornehmer Bürger in dieser Bauweise. Es war wohl ihr Bestreben, mittels dieses Baustils ihren gehobenen sozialen Status zu demonstrieren.

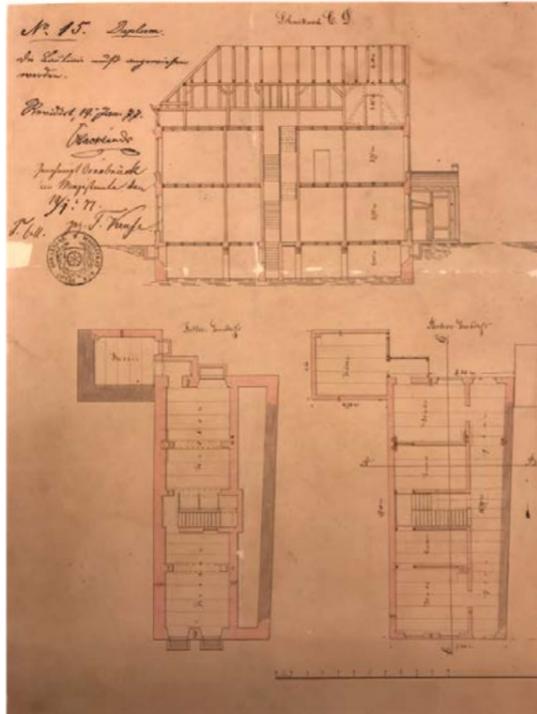


Abb. 3: „Große Gildewart 27“. Bl. 11:  
Lageplan, Ansicht, Grundrisse und Schnitte  
zum Neubau eines Wohnhauses für Herrn  
Tischlermeister Schmalriede, Große Gildewart  
27, 1877, NLA OS K Akz. 2012/084, Nr. 9 M  
Bl. 11, Teil 2

Das Haus Große Gildewart 27 entsprach zur Straßenseite mit einer Breite von annähernd 7,40m und mit seinen drei Achsen einem sogenannten Drei-Achsen-Haus, wie es u.a. in Köln-Ehrenfeld heute noch zu sehen ist.

Zum Hof hin verbreiterte sich das Grundstück, so dass auch das Haus sich erweitern konnte. Der rechts liegende Hausflur mit einer Länge von 16,70m zog sich längs durch das Gebäude bis in den Hof mit seinem Materiallager und Werkstattträumen. Bemerkenswert ist, dass alles Material, angefangen vom Holz über Werkzeug und die fertigen Produkte ausschließlich durch diesen schmalen Innengang transportiert werden konnten.

Es gab ein Kellergeschoss, z.T. mit einem Gewölbemauerwerk, wahrscheinlich noch aus der Zeit des Vorgängerbaues vor 1877 – und noch heute erhalten.

Im Parterre lagen linksseitig Stuben und Kammern sowie eine Treppenanlage mit Zwischenpodest in die erste Etage und das darüber gelegene Dachgeschoss. An der hinteren linken Hausseite war an der Seite zum Nachbarn – quasi als Grenzbebauung – eine eingeschossige Küche angebaut. Eine Außentür bot die Möglichkeit, sowohl in den Hof als auch mittels Außentreppe in den Keller zu gelangen.

Der Etagengrundriss belegt ebenfalls diverse Stuben und Kammern.

Das Dach zeigte zur Straßenseite ein Walmdach, zur Hofseite einen geraden Giebel.

Der Erbauer des Hauses, Tischlermeister Schmalriede (III.) verkaufte kurz vor seinem Tod Haus, Grundstück und Werkstatt an den 28jährigen Heinrich August Vordemberge aus Bramsche.

Vordemberge war ebenfalls Tischlermeister, jung verheiratet, und mit seiner Frau Marie bekam er zwischen 1895 und 1908 vier Kinder: 1895 Tochter Marie, Mimi gerufen. Es folgte 1896 die Tochter Luise, Issy genannt. 1899 bekamen die Vordemberges den Sohn Friedrich, der Friedel gerufen wurde und nach einer Tischlerlehre 1920 nach Hannover zum Studium

der Innenarchitektur ging. Friedel wurde der international bekannte konstruktivistisch tätige Maler, Bildhauer und Architekt Friedel Vordemberge-Gildewart. Um sich von seinem ebenfalls als Künstler tätigen Cousin gleichen Namens abzusetzen, hatte Friedel früh seinem Namen den Zusatz „Gildewart“ gegeben. In Anlehnung an den Standort seines Geburtshauses in der Osnabrücker Altstadt. Im Jahr 1908 erhielten die Vordemberge-Geschwister einen Bruder August, der später Jurist als Jurist tätig war.

Im Jahr 1906 wurde sich den neuen hygienischen Anforderungen angepasst und im Hof linksseitig eine Abortanlage gebaut. Des Weiteren erhielt die Küche im Parterre einen Aufsatz mit Pultdach, aus der Küche wurde ein Holz- und Materiallager. Die beiden linksseitig liegenden Stuben zur Straße dienten als Möbellager.

Spätestens zu dieser Zeit wurde das Parterre nur noch für das Geschäft genutzt, die Wohnräume lagen im ersten Geschoss. Inwieweit der Dachboden als Wohnraum fungierte, geht aus den Plänen nicht hervor.



Abb 4: Dieses Foto, wahrscheinlich im Sommer 1910 aufgenommen, soll Heinrich August Vordemberge mit Familienmitgliedern zeigen: Das kleine Mädchen an seiner Hand ist unbekannt, links im Türrahmen ist Friedrich (Friedel) Vordemberge zu sehen, die nur schemenhaft zu sehende Person ist ebenfalls unbekannt. Rechts am Türrahmen stehen Marie (Mimi) Vordemberge, wohl mit dem Jüngsten, Sohn August (Atzen), geb. 1908. Unzweifelhaft zu erkennen sind die historischen Langfenster – im Parterre noch nicht umgebaut zu Schaufenstern – demnach ist die Aufnahme vor 1914 entstanden. Auf dieser Aufnahme ebenfalls eindeutig ersichtlich ist an der linken Hausseite die mit einem Brett zugestellte schmale Gasse (üblich war eine Breite von 30-40cm), die beidseitig als Brandschutz das Haus von den Nachbarhäusern trennte. Das über der Haustür liegende Fenster hat die Breitenmaße der Türe übernommen und stimmt damit definitiv nicht mit der ursprünglichen Bauzeichnung von 1877 überein. Am rechten Bildrand erkennbar der seitliche Abschluss des Nachbarhauses Nr. 26, Fotoalbum S. Widder

Eine weitere Anpassung an die Zeit erfolgte 1914 – kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Nach und nach warben die Geschäfte mittels großzügiger Schaufensterfronten um die Kundschaft. So auch Tischlermeister Vordemberge. Die zwei Fenster links der Haustür ließ er durch ein längs zweigeteiltes Fenster ersetzen. Darüber lief ein Band aus schmalen Fenstern, von denen man zwecks Lüftung einige aufstellen konnte.

Wohl zu Beginn der 1930er Jahre ersetzte der Hauseigentümer die bis dahin vorhandenen Fenster in Langform im ersten Stock gegen holländische Schiebefenster.

Ein Bombenangriff der Alliierten 1944 zerstörte das Haus an der Großen Gildewart – wie auch die umliegenden Gebäude – fast vollständig.

Die Werkstatt war zu diesem Zeitpunkt bereits in eine weitere Tischlerfirma im Katharinenviertel ausgelagert gewesen. Beide Firmen unterstützten sich während dieser Phase gegenseitig.

Die Zerstörung des Hauses hatte August Vordemberge sen. nicht mehr erlebt, ein Jahr zuvor war er in einem Krankenhaus in Ohrbeck nahe bei Osnabrück verstorben. Die beiden Schwestern waren die Erbinnen. Sie entschieden sich nach Kriegsende mithilfe ihres Bruders Friedel für einen Wiederaufbau des Gebäudes. Er hatte mit seiner jüdischen Ehefrau den Krieg im Exil in den Niederlanden überlebt, und 1950 die Niederländische Staatsbürgerschaft angenommen.

Das Haus wurde wieder aufgemauert, wobei zur Hofseite nur der halbe Giebel als Wohnraum entstand. Der andere Teil zum Hof fand eine neue Nutzung als Dachterrasse mit Blick auf den Turm der St. Marienkirche und das Dach des Rathauses.

Holländische Schiebefenster aus eigener Werkstatt fanden wieder eine Verwendung, das große Schaufenster im Parterre wurde ersetzt durch zwei einzelne Fenster.

Eine Erneuerung stellte sich an der rechten Hausseite ein: Das Fachwerk-Nachbarhaus mit der Nr. 26 war ebenfalls zerstört worden. Bereits 1943 war es von August Vordemberge sen. gekauft worden, und ging nach seinem Tod per Testament an die beiden Schwestern Mimi und Issy. Sie entschieden nun, es unbebaut zu lassen, das Grundstück stattdessen als vergrößerten Hof mit Zugang zum früheren Hof zu nutzen. Nun gab es einen direkten Zuweg – ohne auf den schmalen Flur angewiesen zu sein. Auch ermöglichte die freie Fläche das Einbringen von vier Schiebefenstern an dieser Hausseite. Licht und Luft fanden ungehindert Zugang zu den Wohnräumen im ersten Stock.

Das war äußerst wichtig, da die beiden Geschäftsfrauen einen Tischlermeister hatten einstellen müssen. Die Damen waren kundig in Buchführung und dem Führen eines Bestattungsinstituts, allein es fehlte der Meistertitel eines Tischlers. Mimi und Issy bewohnten über viele Jahre den vorderen Teil des Stockwerks im ersten Stock, der Meister mit seiner Frau den hinteren Teil mit zwei Zimmern. Beide Parteien verfügten über jeweils eine eigene Küche und ein Bad.

Ein völlig neues Werkstattgebäude im hinteren Hofteil, das Friedel Vordemberge-Gildewart im Stil der Bauhaus-Architektur geplant hatte, entstand ab 1952.

Im Zuge der Altstadtsanierung Osnabrücks wurden diverse alte Gebäude abgerissen, so auch dieses in den frühen 1980er Jahren. Mimi und Issy waren bereits in den 1970ern verstorben, die Nichte Sigrid Widder – angenommene Tochter von August Vordemberge jun. – führte zunächst das Bestattungsinstitut weiter bis 1976, als ihr Vater, der Erbe der beiden verstorbenen Schwestern, Haus und Grundstück an die Neue Heimat als Sanierungsträger verkaufte.

Neue Eigentümer waren ab 1982 die Eheleute Dr. Renate Hoffmann-Schilhan und Dr. Siegfried Hoffmann. Sie sorgten dafür, dass originale Tischlerhandwerkskunst aus den Händen

von Friedel Vordemberge-Gildewart, der 1962 verstorben war, erhalten blieb. Seit dem Ende der 1990er Jahre öffneten sie das Erdgeschoss des Hauses mehrfach für Ausstellungen konkreter Kunst.

Aus Altersgründen übertrugen Dres. Hoffmann 2017 – mit lebenslangem Wohnrecht – ihr Haus der Osnabrücker Sievert Stiftung für Wissenschaft und Kultur.

### **Nachtrag**

Die Sievert Stiftung für Wissenschaft und Kultur baute das Parterre und Kellergeschoss um, brachte neueste Technik ein und nutzt seit der Eröffnung im September 2023 das Haus als Sitz der Sievert Stiftung. Der durch den Umbau neu entstandene große Raum im hinteren Teil des Gebäudes dient zukünftig für Ausstellungen, Vorträge und kulturelle Veranstaltungen.

1 Gabriele Voßgröne: Große Gildewart 27. Geschichte des Geburtshauses von Friedrich Vordemberge-Gildewart – im Kontext der Osnabrücker Altstadt, Osnabrück 2023, ISBN 978-3-948583-00-2.

## Autoren

Prof. Dr. Susanne Düchting, Die Kunst- und Designwissenschaftlerin, geboren 1967 in Heidelberg, hat ab 1986 Kunstgeschichte, Neueren deutschen Literaturgeschichte und Neueren Geschichte in Freiburg i.Br. und Wien studiert. Den Magister machte sie 1994 mit einer Arbeit über „Tanzdarstellungen im Vortizismus“. Von 1995-2010 war Susanne Düchting als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Assistentin am Institut für Kunst- und Designwissenschaften (IKUD) der Universität Duisburg-Essen tätig, wo sie im Jahr 2000 mit der Arbeit über „Konzeptuelle Selbstbildnisse“ promoviert wurde und 2009 über „Kartografische Verfahren in der zeitgenössischen Kunst“ habilitierte.

Parallel dazu nahm sie Lehraufträge an der Folkwang Universität der Künste Essen, der Universität zu Köln und der Hochschule Osnabrück wahr und ist seit 2008 als Gastkuratorin an der Kunsthalle Münster tätig. Seit 2012 ist sie Professorin für Theorie und Geschichte der Produktgestaltung an der Hochschule Osnabrück. Ihre Texte zu Kunst und Design im 20. und 21. Jahrhundert zu Themen wie Kartografie, Wahrnehmungsprozessen und Materialien wie Sprengstoff, Körpersubstanzen oder Pflanzen erscheinen in fachwissenschaftlichen und kunstkritischen Publikationen wie z.B. Ausstellungskatalogen, [www.nrw-museum.de](http://www.nrw-museum.de), Kunstforum International.

Prof. Dr. Elk Franke (\*1942), Promotion Philosophie TU Karlsruhe, Kulturwissenschaftliche Professuren zur Philosophie, Soziologie und Pädagogik u.a. des Sports an der Universität Osnabrück 1979 – 1995, der Humboldt Universität zu Berlin bis 2010 und der Universität Bremen bis 2013. Arbeitsschwerpunkte: Ethik und Ästhetik, Handlungstheorie und Bildungstheorie. Informationen: [www.sport.philosophie.de](http://www.sport.philosophie.de), [elkfranke@gmx.de](mailto:elkfranke@gmx.de).

Dr. Stefan Lüddemann (\*1960), Promotion Kultur- und Sozialwissenschaft 2003 an der FernUniversität in Hagen, Berufung zum Honorarprofessor an der Universität Osnabrück 2019. Kulturjournalist Neue Osnabrücker Zeitung. Publikationen zu Kultur, Kunst, Kulturjournalismus, Vordemberge-Gildewart. Forschungsschwerpunkte im Bereich der Kulturwissenschaft und Kultursoziologie, Medialität und Praxis der Kultur. Information: [www.stefan-lueddemann.de](http://www.stefan-lueddemann.de). Kontakt: [stefan.lueddemann@outlook.de](mailto:stefan.lueddemann@outlook.de).

Dr. phil. Hans Peterse wurde am 1. März 1959 in Eibergen in der Provinz Gelderland geboren. Seine Schulzeit verbrachte er am Jacobus College in Enschede. Anschließend studierte er Geschichte an der Katholieke Universiteit Nijmegen (neben Geschichte als Hauptfach auch Philosophie, Kunstgeschichte und Islamwissenschaften). 1987 erhielt Peterse im Rahmen einer Doktorarbeit über den christlichen Antijudaismus im 16. Jahrhundert ein Forschungsstipendium am Institut für Europäische Geschichte in Mainz; 1991/1992 war er Stipendiat der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Nach seiner Promotion in Leiden wurde er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Osnabrück (1993-2000 Institut für Katholische Theologie; 2000-2004 Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit). Seit 2005 ist Dr. Peterse als Lehrbeauftragte für die Geschichte der Niederlande in der Frühen Neuzeit am Zentrum für Niederlande-Studien in Münster tätig. Außerdem hat er in den vergangenen Jahren an verschiedenen Ausstellungen mitgearbeitet (u. a. Calmeyer-joden. Redding van mensen en schuld tijdens de Bezetting, 1941-1945; De stad en de mensen. Haarlem en Osnabrück in het jaar 1961).

Juliane Rogge MA (\*1989) ist Kuratorin der Stiftung Konzeptuelle Kunst, die mit dem RAUM SCHROTH im Museum Wilhelm Morgner einen Ausstellungsort für internationale Gegenwartskunst konkreter, konstruktiver und konzeptueller Prägung betreibt. Daneben ist sie freiberuflich tätig, insbesondere im Bereich von Ausstellungskuratierung, -organisation und -betreuung, Sammlungsinventarisierung und Kunstvermittlung. Sie studierte Klassische Archäologie und Kunstgeschichte in Münster, Wien und Rom; Masterabschluss 2014.

Dr. Gabriele Voßgröne, Jahrgang 1954, studierte von 2003 bis 2009 Geschichte und Literaturwissenschaft an der Universität Osnabrück. In ihrer 2016 veröffentlichten Dissertation beleuchtete sie Aspekte der Geschichte Osnabrücks und der Person des Politikers und Historikers Johann Carl Bertram Stüve vor dem Hintergrund der Forschungen zum Bürgertum. Für ihre Arbeit wurde sie 2016 mit dem Förderpreis der Herrenteichslaischaft Osnabrück ausgezeichnet.

Die freiberufliche Historikerin recherchiert für ihre Arbeiten u.a. im Niedersächsischen Landesarchiv/Abt. Osnabrück und bringt ihre Forschungsergebnisse in populär-wissenschaftlicher Form ein. Bildbegleitete öffentliche Vorträge zu diversen Themen Osnabrücker Stadtgeschichte und -Persönlichkeiten runden ihren Schaffensbereich ab.