

Ines Katenhusen

**„... Seien Sie vielmals begrüßt von der ersten Kunststadt Deutschlands
und besonders vom VG...“**

Friedrich Vordemberge-Gildewart in Hannover (1919 – 1936)

„Wir stehen bekanntlich an dem Punkt, wo Kunst endgültig aufgehört hat, irgendeine feudale, unterhaltende, schmuckhafte Aufgabe zu erfüllen.“ Und weiter: „Unsinn“ sei es und „ganz ohne Reiz“, „etwas formen zu wollen, was irgendwie schon in der Natur vorhanden ist“, und „ebenso unsinnig“, „sich Bewegungen von der Natur vordösen zu lassen“.

Dieses Statement, meine sehr verehrten Damen und Herren, spiegelt eine Position, die mehr als ein Dreivierteljahrhundert alt ist, genauer: die im Frühjahr 1925 geäußert wurde, und zwar in einem Vortrag, der eine Vorstellung mit „absoluten“, experimentellen Filmen der Zeit, eröffnete. Und es war, Sie ahnten es, Friedrich Vordemberge-Gildewart, der hier auf Einladung der Kestner-Gesellschaft in seinem Kinovortrag zum *Absoluten Film* ein Bekenntnis zur ungegenständlichen Filmkunst Viking Eggelings und Fernand Legers abgab. Warum aber war es Vordemberge-Gildewart, den die Kestner-Gesellschaft um diese Moderation der Filmvorführung gebeten hatte, und weshalb gerieten dessen einführende Worte derart vehement und engagiert?

Die offensichtlichste Verbindung zwischen dem zu diesem Zeitpunkt 25jährigen Künstler und der Kestner-Gesellschaft bestand darin, dass Vordemberge dort wohnte. Vom Mai 1924 bis September 1930 hatte er ein Zimmer im Gebäude der Kestner-Gesellschaft zum Leben und ihr Gartenhaus zum Arbeiten gemietet, was laut Mietvertrag regelmäßig die Auflage nach sich zog, „im Falle besonders wertvoller Ausstellungen nachts in den Räumen des ersten Stocks zu schlafen und damit die Wache... zu übernehmen“. Wenngleich dies auch bedingte, dass Vordemberge-Gildewart mit der Arbeit der Kestner-Gesellschaft sehr gut vertraut war (er kenne sie „aus dem ff“, so wird er noch in den 1950er Jahren argumentieren), so reicht der Hinweis auf die räumliche Nähe zwischen dem Arbeitsplatz des Künstlers und der Schaltzentrale des künstlerischen Aufbruchs in Hannover doch nicht aus, um zu beleuchten, warum gerade Vordemberge 1925 die Filmmatinee der Kestner-Gesellschaft eröffnete. Vielmehr ist, so denke ich, von einer weitgehend gleichen Richtung der Interessen und Zielsetzungen auszugehen, von einer wechselseitigen Wertschätzung und gegenseitigen Unterstützung, die sich in einer engen und vertrauensvollen Zusammenarbeit zwischen Künstler und Vereinsvorstand niederschlug. Dazu noch ein wenig mehr:

Als Friedrich Vordemberge-Gildewart ein knappes halbes Jahr nach Ende des Ersten Weltkrieges nach Hannover kam, da war die Kestner-Gesellschaft gerade drei Jahre alt. Im Sommer 1916 war sie von Museumsbeamten, Kunstpädagogen und – dies ganz wichtig – so einflussreichen lokalen Mäzenen gegründet worden. Vorgeblich geschah dies, um an große Traditionen, die der Name der Sammler- und Honoratiorenfamilie Kestner in der Stadt und darüber hinaus heraufbeschwor, anzuknüpfen. Tatsächlich jedoch ging es um nichts weniger als um einen Aufbruch aus einer städtischen Kunstszene, die rückblickend mit den Begriffen von Inzucht und Klüngelwesen nicht ganz ungerecht beschrieben ist. Dies lag vor allem an dem Einfluss des Stadtdirektors und selbsternannten Kunstexperten Heinrich Tramm, dem im Zuge eines stetigen gewaltigen Wachstums der Stadt eine repräsentative Kunstszene besonders angelegen war. Dazu zum Vergleich: als Heinrich Tramm 1891 Stadtdirektor wurde, hatte Hannover 200.000 Einwohner, als er 1932 starb, waren es mehr als das Doppelte.

Das offen zur Schau getragene Selbstbewusstsein der Königlichen Residenzstadt Hannover ließ für künstlerische Experimente wenig Raum. Bewahrt und gefördert wurde eine handwerklich sauber gefertigte, gefällige und möglichst abbildgetreue Kunst. Von den neuen Strömungen in der bildenden Kunst, vom Impressionismus also beispielsweise und schon gar vom Expressionismus oder vom Dadaismus, war im offiziellen Hannover der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts nur wenig zu spüren. Eine „behagliche Mittelwärme“ konstatierte die Kestner-Gesellschaft denn auch nach einem Vierteljahrhundert Einflussnahme Heinrich Tramm in sämtlichen Bereichen kommunaler Kunstpolitik 1916. Wollte man aber, so argumentierte man hier, „den Geist der Gegenwart begreifen und ein wahrhaft umfassendes Verstehen der Kunst gewinnen“, so müsse man auch „die Kunst der Jungen und Jüngsten, ihre Versuche und Wagnisse prüfen und kennenlernen.“

An „Jungen und Jüngsten“ zeigte man hier in den ersten Jahren nach der Gründung und erstmals überhaupt in der Stadt Arbeiten von Nolde, Macke, Rohlf, Heckel, Klee und Feininger. Darüber hinaus war es in besonderem Maße die lokale Avantgarde, deren Förderung man sich verschrieb. So unterstützte die Kestner-Gesellschaft die Gründung der so genannten Hannoverschen Sezession im Sommer 1917 überaus tatkräftig, einer Künstlergruppe notabene, die als Konsequenz der Abspaltung von dem als veraltet wahrgenommenen offiziellen Kunstbetrieb in der Stadt vergleichbaren Entwicklungen andernorts im Reich rund als zwei Jahrzehnte hinterhinkte.

Wenige Monate nach den ersten Ausstellungserfolgen der Hannoverschen Sezession nun zog es Friedrich Vordemberge nach Hannover und wiederum nicht lang danach wurde er Mitglied

der Künstlergruppe. Nach der Tischlerlehre in einem Osnabrücker Betrieb war der junge Vordemberge zum Studium in die Stadt gekommen, bereits jetzt bestrebt, zwecks Abgrenzung von „anderen Künstlern dieses Namens“, also in erster Linie seinem Cousins, als „Vordemberge-Gildewart (kurz VG) angesprochen zu werden. Neben der Innenarchitektur, Architektur, Bildhauerei und Malerei standen in diesen Geburtsmonaten der Weimarer Republik freilich auch ganz andere Themen zur Diskussion, sowohl an der Technischen Hochschule als auch, mehr noch, an der Städtischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule. Die Kriegsjahre hatten die Entwicklung eines jeden unterbrochen. Jene Schüler, die aus dem Kriegsdienst zurück an die Schule drängten, aber auch die Lehrer, die Vordemberge selbst rückblickend als „wirkliche Figuren“ kennzeichnete, schufen ein offenes, experimentierfreudiges, auch politisch inspirierendes Klima. Weithin war die Gewerbeschule in jener Zeit als „Verderbeschule“ bekannt, als Ort politisch linker Indoktrination, der im März 1922 gar den Preußischen Landtag beschäftigte, als nämlich ein besorgter Abgeordneter der Deutschen Volkspartei einforderte, die Studierenden wieder stärker als bisher „zum ehrfurchtsvollen Verständnis für das große Kunstschaffen unserer Vorfahren“ zu erziehen.

Ob diese Forderung bei dem Kunstgewerbeschüler Friedrich Vordemberge-Gildewart in gewünschtem Maße fruchtete, darf wohl ebenso bezweifelt werden wie die Annahme, der junge Künstler sei an der hannoverschen Kunstgewerbeschule nachhaltig politisiert worden. Als selbständiger Mitarbeiter im Atelier eines seiner Professoren beschäftigt, sind, sofern ich das übersehen kann, von Vordemberge weder zu Beginn noch im weiteren Verlauf der Weimarer Republik eindeutig zuzuordnende politische Stellungnahmen überliefert. Stattdessen entwickelte er bereits in der Endphase seines Studiums als Bauplastiker und Schöpfer von Collagen und geometrischen Reliefs eine schnell unverwechselbare Ausdruckskraft. Einer seiner Biographen hat Vordemberge-Gildewart als „wohl singulären Fall eines Künstlers seiner Generation und geometrisch-konstruktiven Richtung“ bezeichnet, bei dem „ohne Vorstufen und Umwege der eigene Weg gleich zu Beginn klar vorgezeichnet ist und in bewundernswerter Konsequenz und Selbsttreue geradlinig weiter geschritten werden kann“.

Einher mit dieser Konsequenz und Selbsttreue geht ein Selbst-Vertrauen, das sich nicht zuletzt dem Bewusstsein verdankte, der Generation der um 1900 Geborenen anzugehören, den Jungen, die in einer Zeit überkommener bürgerlicher Werte und inmitten der Unsicherheiten, die der Krieg gelassen hatte, für Veränderung, Aufbruch und Experiment standen. Das hieraus gewonnene Lebensgefühl einte Künstler über Genres hinweg und schuf tiefe und dauerhafte Freundschaften. Dass dies auch für Friedrich Vordemberge-Gildewart galt, verdeutlichen seine Gästebücher, hervorgegangen aus zahlreichen Begegnungen in seinem Atelier, das sich bald

schon zu einem Treffpunkt der lokalen, nationalen und, mit Gästen wie El Lissitzky, Theo van Doesburg, Wassily Kandinsky und Hans Arp, auch internationalen Avantgarde entwickelte. „Wollten wir nicht alle das Gleiche, wäre alles von vornherein Mist“, so verewigte sich ein Atelierbesucher im Gästebuch und kennzeichnete damit das Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb des Netzwerks aus Freunden und Bekannten.

Was der Künstler Friedrich Vordemberge-Gildewart wollte, machte er im Frühjahr 1924 anlässlich der Gründung der Gruppe K (K steht dabei für Konstruktivismus) deutlich: „Gestalten!“, forderte er hier, „Und nicht malen, modellieren, schwatzen oder dösen! Gestalten! Als *heutiger* Mensch. Ohne Rücksicht auf Großväter und die Zukunft. Wir verstehen nur unsere Zeichen und Momente. (Und wie wir uns dabei später in der Kunstgeschichte benehmen werden, ist völlig gleichgültig).“ Die Ausstellung der von Vordemberge und seinem Freund und Kollegen Hanns Nitzschke gegründeten Gruppe K in der Kestner-Gesellschaft schuf die Basis für eine Vielzahl von Kontakten: Herwarth Walden etwa ernannte Vordemberge und Nitzschke zu Mitgliedern des *Sturm* und richtete ihnen in Berlin eine Ausstellung aus. Ende 1925, Vordemberge war inzwischen von Theo van Doesburg und Piet Mondrian zur Mitarbeit bei der niederländischen Gruppe *De Stijl* eingeladen worden, folgte die Einladung zur Beteiligung an der Pariser Ausstellung *L'Art d' Aujourd'hui*. Auch die folgenden Jahre brachten wichtige Ausstellungsbeteiligungen, so etwa in Brooklyn, New York, Zürich und Bordeaux; Einzelausstellungen fanden erstmals 1929 in Paris und dann 1934 in Mailand und Rom statt.

Binnen weniger Jahre nur, noch in seinen Zwanzigern, war Friedrich Vordemberge-Gildewart mithin zu einem national wie international gefragten konstruktivistischen Künstler mit ausgezeichneten Kontakten zu einigen der bedeutendsten Kollegen seiner Zeit und einem nicht eben unterentwickelten Glauben an die Bedeutung und Qualität der eigenen Arbeit geworden. Der US-amerikanischen Sammlerin Katherine Dreier stellte er im März 1927 die im Zusammenhang mit seinem eingangs erwähnten Einführungsvortrag zum *Absoluten Film* angestellten Überlegungen zu neuen Raumkompositionen in der Malerei vor; Überlegungen, die ihn mit dem Freund El Lissitzky einten, Überlegungen aber auch, die er nach eigener Überzeugung in seinen Arbeiten „zur konsequentesten Form überhaupt“ entwickelt habe. Er bitte, so Vordemberge weiter, dies „nicht als Arroganz oder Wertung aufzufassen, sondern nur als Tatsache. Als Tatsache, wie sie eben in meinen Ausstellungen bewiesen und anerkannt wird.“ Und am Ende seines Schreibens hieß es dann: „Seien Sie vielmals begrüßt von der ersten Kunststadt Deutschlands und besonders vom VG.“

Dass hier von Hannover als „der ersten Kunststadt Deutschlands“ die Rede war, mag manche von Ihnen, meine sehr verehrten Damen und Herren, verwundern. In gewissen Kunstkreisen des Reiches und auch Berlins der 1920er und frühen 1930er Jahre hingegen waren Urteile wie die von der heutigen niedersächsischen Landeshauptstadt als einem “kosmopolitische[n] Kunstzentrum” und einer “Metropole der künstlerischen Avantgarde” durchaus häufiger zu hören. Wenngleich etwa auch der Theater-, Opern- und Architekturbereich sowie verschiedene literarische Entwicklungen eine Rolle spielten, so bezogen sich diese genannten Einschätzungen vornehmlich auf die bildende Kunst.

Hier war es, wie erwähnt, in erster Linie die Kestner-Gesellschaft, die, unterstützt von einer Reihe privater Galerien, mit ihrer Ausstellungstätigkeit wie mit Versteigerungen und Festen, Modenschauen, Lesungen und Vorträgen die nationale und internationale Avantgarde nach Hannover holte. Doch nicht nur sie wurde zur Wegbereiterin der Moderne in der Stadt: Im Provinzialmuseum, dem ältesten öffentlichen Museum der Stadt, war zeitgleich mit Alexander Dorner ein ausgesprochen innovativer Zeitgenosse am Werk, der früh die Bedeutung und das Potenzial konstruktivistischer Kunst erkannt hatte. Dorner war zeitweise nicht nur der jüngste Museumsleiter in Europa, sondern weltweit auch der erste, der Werke von Mondrian und Lissitzky ankaufte und ausstellte. Mehr noch: Seine Kooperation mit El Lissitzky führte 1927 zur Einrichtung des so genannten Abstrakten Kabinetts, eines der konstruktivistischen Kunst gewidmeten Saals und beständig selbstveränderlichen Kunstwerkes in einem. Auch das Abstrakte Kabinett ließ das hannoversche Museum zu einem Treffpunkt der internationalen Avantgarde werden. Nicht nur Alfred Barr, Gründungsdirektor des New Yorker Museum of Modern Art, urteilte rückblickend, das Abstrakte Kabinett sei „vermutlich der weltweit bedeutendste Einzelraum der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts“ gewesen.

In diesem originellen, dynamischen und vitalen Kristallisationspunkt künstlerischer Entwicklungen spielte Friedrich Vordemberge-Gildewart nun eine wichtige Rolle: und zwar als Künstler – beispielsweise übernahm er die typographische Gestaltung einiger Kestner-Kataloge - ebenso wie als Netzwerker, der den Ruf der Kestner-Gesellschaft und des Provinzialmuseums in und außerhalb der Stadt beförderte. Herrn „devantlamontagne“ grüßte beispielsweise Hans Arp im März 1930 herzlich, dieser möge sich doch bitte darum kümmern, dass seine, Arps, Ausstellungspläne sowohl in der Kestner-Gesellschaft als auch im Provinzialmuseum endlich Gestalt annähmen. VG aber bat um Aufschub, zu sehr drängten aktuelle eigene Ausstellungspläne in Berlin, in der Schweiz und, möglicherweise, wieder in den USA.

Zur gleichen Zeit jedoch, Ende der 1920er Jahre, zählte dieser gefragte Konstruktivist zu jenem Personenkreis, den die hannoversche Stadtverwaltung auf Vorschlag Oberbürgermeister Arthur Menges aus dem Fonds für notleidende Künstler unterstützte. Immer wieder bat er in diesen Jahren mit dem Hinweis auf große materielle Bedürftigkeit die lokalen Kunstpolitiker um den Ankauf seiner Werke. „[A]uf den großen Ausstellungen in Deutschland und im Ausland“, so argumentierte er etwa gegenüber Menge im September 1930, brächten seine Werke ihm die „besten Kritiken ein“, wolle da nicht auch die Stadt Hannover sich einige sichern? Bestenfalls hinhaltend jedoch reagierten jene Instanzen, die mit dem Kunstankauf in der Stadt befasst waren, kränkten ihn mit regelmäßigen Falschschreibungen seines Namens oder verballhornenden Bezeichnungen seiner Werke - wenn denn seine Ankaufsgesuche überhaupt bearbeitet und nicht stattdessen gleich abgeheftet wurden. Resultat: Kein einziges größeres Werk von dem Künstler Friedrich Vordemberge-Gildewart erwarb die Stadt Hannover in dem Jahrzehnt vom Ende von dessen Studium bis zum Zusammenbruch der Demokratie.

Wie aber passt diese so offensichtliche Vernachlässigung eines schon von vielen Zeitgenossen anerkannten Vertreters der lokalen Avantgarde zu dessen fröhlichen Grüßen aus der „ersten Kunststadt Deutschlands“ und damit zur erwähnten These einer Entwicklung Hannovers zu einer der künstlerischen Metropolen der Zeit? Nun, es passt durchaus, wenn man nämlich, vereinfacht gesagt, nicht von *einer* hannoverschen Kunstszene der 1920er und frühen 1930er Jahre ausgeht, sondern von *zweien*: einer öffentlichen hier, einer privaten dort. Die Avantgarde entwickelte sich nicht *wegen* des offiziellen Hannovers, also eines Geflecht aus städtischer Kunstbürokratie und von ihr abhängigen Kunst- und Kulturvereinen und Künstlern, sondern *trotz* dieser festen offiziellen Strukturen, abseits davon, Dank eines Netzwerkes von Künstlern und ihren Förderern aus der Industrie und Wirtschaft, wegen der Unterstützung von Ärzten, Anwälten und anderen, vom offiziellen Hannover weitgehend Unabhängigen. Schaltzentrale des offiziellen Hannovers war der Kunstverein im Künstlerhaus, Herzstück des privaten die Kestner-Gesellschaft. Im Kunstverein brachte man anlässlich der Jubiläumsschau zum 100. Bestehen im März 1932 neben den Bildern eine Lupe an, damit sich die Besucher von der Naturtreue der ausgestellten Werke überzeugen konnten. Die Kester-Gesellschaft zeigte zeitgleich Arbeiten von Feininger und veranstaltete Lesungen mit Alfred Döblin und Vorträge über Otto Haeslers neue Baukunst.

Der Ort freilich, wo über die städtische Kunstpolitik, über Ankauf und Ablehnung, entschieden wurde, blieb unverändert der Kunstverein. Gesellschaftlich fest verankert in breiten bürgerlichen Schichten der Stadt – zum Vergleich: in den 1920er Jahren hat man hier 6.500 und in der Kestner-Gesellschaft rund 200 Mitglieder – unterschieden sich die Mechanismen der

Kunsterwerbung in der Demokratie wenig nur von jenen des Kaiserreichs. Einflussreichste Persönlichkeit war unverändert Heinrich Tramm, nunmehr Stadtdirektor a.D., der noch im Februar 1929, hoch in den Siebzigern, Alexander Dörner gegenüber betonte, dass zu seinen Lebzeiten „nur die toten und vereinzelte lebende Künstler“ der Stadt Berücksichtigung finden dürften. Ähnlich sah dies Oberbürgermeister Arthur Menge, auch er kennzeichnete es als „nicht richtig“, „moderne Bilder zu erwerben, da die Künstler, deren Werke er hier im Auge habe, erst nach Vollendung ringen“. Für das offizielle Hannover, das vorzugsweise Gewordenes, Anerkanntes gelten ließ, kam Experimentelles, Wagendes mithin nicht in Frage – und nicht zu Geltung.

In diesem Licht und unter diesen Vorzeichen ist abschließend auch das kurze Leben der Künstlergruppe *die abstrakten hannover* zu sehen, die im März 1927 von einem Kollegen- und Freundeskreis um Friedrich Vordemberge-Gildewart gegründet wurde und sich gut sieben Jahre wieder auflöste. Immer und immer wieder waren die einzelnen, sie konstituierenden Künstler – VG, Kurt Schwitters, Rudolf Jahns, Carl Buchheister und Hans Nitzschke – von den Kunstvereinsausstellungen ignoriert und ausgeschlossen worden. Nun, als Gruppe zusammengeschlossen, mussten *die abstrakten hannover* laut Kunstvereinsatzung zugelassen werden. Das hieß allerdings noch lange nicht, dass man ihre ausgestellten Werke auch als Kunst wahrzunehmen bereit war – und zwar weder seitens der Organisatoren noch des Publikums. Vom „Anstandskabinett“ für abstrakte Kunst war da in Rezensionen die Rede, oder von den hinteren Räumen der Kunstvereinsausstellungen im Künstlerhaus, in die man besser nicht gehe, weil sich dort der „Kulturbolschewismus“ breit mache. Dem Vorschlag der *abstrakten hannover* gar, ihre Werke in die alljährlichen Kunstverlosungen einzubeziehen, schließlich handele es sich ja um Bilder, die auf mehreren internationalen Ausstellungen schon mit Erfolg gezeigt worden seien, begegnete der Vereinsvorsitzende Heinrich Tramm mit unverhohlener Empörung: Es sei doch wohl offensichtlich, dass das Publikum „sehr wenig Einstellung zu dieser Art Malerei“ habe, beschied er, weshalb der Kunstverein einen massiven Mitgliederverlust riskiere, wenn er diesem Vorschlag der *abstrakten hannover* entspreche; Experimente seien in diesen Zeiten aber nicht erwünscht.

Wie anders also, meine sehr verehrten Damen und Herren, hätte Friedrich Vordemberge-Gildewart, Angehöriger der Enkel-Generation Heinrich Tramm, auf diese Ablehnung reagieren können als mit einem vehementen, engagierten Bekenntnis zu einer Kunst, die „ohne Rücksicht auf Großväter und die Zukunft“ gestaltete, die sich, wie er es in seiner Eröffnungsrede zu *Absolute Kunst* forderte, keine „Bewegungen von der Natur“ mehr „vordösen“ ließ, keine „unterhaltende, schmuckhafte Aufgabe“ mehr zu erfüllen habe – kurz: wie hätte er anders

reagieren können als mit einer Generalkritik am offiziellen Hannover und einer bewussten Abgrenzung von allem, was damit verbunden war?

Und wie anders als mit einem Wegzug aus der Stadt hätte er reagieren sollen, als nach dem Ende der Weimarer Republik auch das private Hannover als Ort der Förderung und des Austauschs zunehmend gefährdet wurde? In der Kestner-Gesellschaft entschloss man sich Mitte der 1930er Jahre dazu, sich nach zwanzigjähriger Tätigkeit im Dienste der Avantgarde selbst aufzulösen und nicht zu warten, bis man von einer neuen Kunstpolitik abgewürgt wurde – diese langjährige künstlerische Heimat Vordemberges in der Stadt fiel mithin weg. Zudem begannen viele Freunde und Bekannte inner- und außerhalb der Stadt, über eine Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland nachzudenken. Auch Vordemberge selbst, seit Sommer 1932 verheiratet mit der Jüdin Ilse Leda, vollzog den Wegzug aus einer Stadt, wo zwar, wie für den Herbst 1934 nachweisbar, seine Werke noch in El Lissitzkys Abstraktem Kabinett gezeigt wurden, die sich aber ansonsten zunehmend abweisend, ja feindselig erwies.

Von einer „großen ruhepause, mir durch 13 jahre hitler auferlegt“, schrieb Vordemberge nach Kriegsende rückblickend einem anderen Emigranten. Diese Jahre – in wenigen Stationen skizziert durch, zunächst, den Umzug in die Schweiz und dann die Emigration nach Amsterdam – haben den Künstler Friedrich Vordemberge-Gildewart tief geprägt, in seiner Persönlichkeit jedoch nicht eigentlich beschädigt. Arbeiten aus der Zeit der deutschen Besetzung der Niederlande, einer Zeit, in der Vordemberge im Geheimen arbeiten musste, lassen sich, so der langjährige Freund Hans Arp in einem – hier auch ausgestellten – Katalogvorwort als „abkehr von der verworrenheit“ verstehen, als „reine eilande... in der grauenhaften wirrnis unserer zeit“.

Nicht zuletzt haben auch „13 jahre hitler“ letztlich nicht Friedrich Vordemberge-Gildewarts „bewundernswerte Konsequenz und Selbsttreue“ beschädigen können. Beleg dafür ist ein Zitat aus einem Brief an den alten Weggefährten, den Schweizer Architekten und Designer Max Bill, aus dem Sommer 1947, 15 Jahre vor VGs Tod im Dezember 1962: „Was ich... im kriege zu meiner kunst und somit der kunst im allgemeinen geleistet habe, verdient eines tages ganz folgerichtig seine anerkennung,“ hieß es hier, und weiter: „Nicht meine anständige haltung in peinlichsten situationen während der besetzung, sondern die qualität hat den ausschlag gegeben. Und es ist erfreulich, dass irgendwo der menschliche instinkt sich nicht täuschen lässt, dass kreise meine tätigkeit registrieren wie ein seismograph.“

Nicht nur jene, die sich mit seiner Kunst auseinandersetzten, auch Friedrich Vordemberge-Gildewart selbst schließlich war ein Seismograph und damit mit seiner künstlerischen Arbeit auch

ein ganz spezieller „Erschütterungs-Schreiber“ der an Turbulenzen nicht armen kulturellen Szene der Weimarer Republik in Hannover. Früh fand er hier zu eigenem Ausdruck, gefördert von Wenigen, ignoriert und abgelehnt von Manchen, arbeitete er seine Positionen unbeirrt weiter aus – immer als „heutiger Mensch“, wie er es sich Mitte der 1920er Jahre selbst vorgegeben hatte. Wie er sich „später in der Kunstgeschichte“ benehmen würde, mochte ihm selbst gleichgültig gewesen sein; es ist an uns als Seismographen, uns hierüber heute selbst ein Urteil zu bilden.