

Das Medium ist ein Medium ist ein Medium oder: Ein Bekenntnis zum Seltsamen

Heinz-Norbert Jocks im Gespräch mit Gerhard Vormwald

Das Gespräch fand am zweiten Weihnachtstag 2004 bei Triguères auf Le Couéche, dem Haus des Künstlers statt.

Heinz-Norbert Jocks: Woher rührt deine Lust am Fotografieren?

Gerhard Vormwald: Alles begann damit, dass ich mich während der Schulzeit zusammen mit zwei Freunden, nachdem wir uns Einkaufsnetze über den Kopf gezogen hatten, von einem Passbildautomaten ablichten ließen.

Außerdem entdeckten wir auf dem Speicher des Dorffotografen Negative aus dem Zweiten Weltkrieg. Diese legten wir auf Fotopapier, um sie mit Hilfe der Sonne zu belichten: Aber es missglückte. Es wurde alles ganz schwarz. Schließlich beschafften wir uns alles Nötige zum Entwickeln, um in der abgedunkelten Küche zu experimentieren.

In meiner Druckerlehre kam ich auch mit fotografischen Emulsionen, Entwicklern und Fixierungen in Berührung, so dass ich meine eigenen Negative vergrößern konnte.

Danach teilte ich mir mit einem Freund eine zwei Quadratmeter große Dunkelkammer im Ziegenstall seiner Eltern. Einmal, es war Heiligabend, verursachte der in die Hauptsteckdose gekippte Entwickler einen Kurzschluss im ganzen Haus.

Soweit meine frühesten Erinnerungen an meine Anfänge als Fotograf.

H.-N.J.: Gemalt hast du schon eher?

G.V.: Ja, als Baby soll ich mit Spinat auf der Tischdecke gemalt haben. Seltsamerweise sehe ich mich immer noch da am Tisch hocken. Mit Buntstiften und Wasserfarben, die mir meine Mutter kaufte, bemalte ich Einkaufs- und Obsttüten aus Papier. Malen und Zeichnen sind also ganz frühe Erfahrungen, während ich die Fotografie als Vierzehnjähriger entdeckte.

H.-N.J.: Wann professionalisierte sich deine Fotografie?

G.V.: Als ich eine Einladung vom Nationaltheater in Mannheim erhielt, auf den Proben des Stückes „Rose Bernd“ von Gerhard Hauptmann zu fotografieren. Ich war einer von vier Studenten, die sich bei der Intendanz vorgestellt hatten. Am Ende wurde ich ausgewählt. Meinen Hang zur Theaterfotografie realisierte ich in Heidelberg, wo ich oft an den Schaukästen des Stadttheaters vorbeilief. Dort hingen Aufnahmen einer inzwischen recht betagten Theaterfotografin namens Hilde Zehmann aus. So etwas wollte ich machen.

H.-N.J.: Was war an dieser Art der Fotografie so besonders?

G.V.: Mir gefiel der künstlerische Vorgang, eben die Möglichkeit, mit Licht Situationen zu dramatisieren. Nun hielt ich mich dabei an keine Regeln, die da hießen, man dürfe als Fotograf nicht auf die Bühne. Um die Aufnahmen so zu bekommen, wie ich es mir vorstellte, bewegte ich mich synchron zu den Tänzern des Balletts auf der Bühne. Im Grunde kreierte ich damit einen neuen Stil. Wegen meiner Dreistigkeit, von der Bühne aus zu fotografieren, eckte ich natürlich mit den Regisseuren an. Ich ging nicht nur nah heran, sondern benutzte auch Weitwinkelobjektive und legte mich, um ungewöhnliche Perspektiven zu haben, sogar auf den Boden.

H.-N.J.: Lief das parallel zu deinem Studium?

G.V.: Ja, es war wohl eine Flucht vor den angewandten Künsten. Nach der Vorklasse kam da die Auseinandersetzung mit Gebrauchsgraphik, wozu das freihändige Zeichnen von Schriften und Layoutentwürfen gehörten. Da mir schon bald klar war, dass ich damit nur wenig anfangen konnte, wechselte ich in die freie Klasse von Hans Nagel, wo ich mich mit Plastik und Malerei befasste.

H.-N.J.: Wie ging es mit der Fotografie weiter?

G.V.: Bei einem Wettbewerb gewann ich den zehnten Preis. Man sollte sich mit nur drei Bildern bewerben. Ich hatte hingegen auf jedem Bild zehn, so dass ich insgesamt dreißig Reportagebilder über ein Neubauzentrum eingereicht hatte. Diese sollten dann von der Zeitschrift „Twen“ abgedruckt werden. Dazu kam es aber nicht, weil diese kurz zuvor Konkurs anmeldete. Der zuständige Redakteur, der zu der in Frankfurt ansässigen „Deutschen Automobilrevue“ wechselte, nahm mich mit. Binnen kurzer Zeit avancierte ich mit meinen gerade mal zwanzig Jahren zum Redaktionsfotografen. Neben Titelseiten illustrierte ich auch Storys. Irgendwann traute ich mich zur „Stern“-Redaktion in Hamburg und zeigte meine Bilder, darunter sehr schräge, wenn nicht sogar eklige Geschichten beispielsweise von einem, dessen Mund mit Zigarettenkippen vollgestopft ist.

Am Ende meiner Präsentation drückte mir Rolf Gillhausen, der bekannte Art-Direktor, eine Themenliste in die Hand. Und noch am gleichen Nachmittag kehrte ich mit Skizzen, die ich dazu in einer Kneipe gemacht hatte, in die Redaktion zurück. Eine Woche später erhielt ich meinen ersten Auftrag. Ich sollte ein Pärchen mit einem Auto im Bett fotografieren. Die Anzahl der Aufträge steigerte sich ganz allmählich von einem Auftrag monatlich bis zu einem in der Woche. Mit jedem „Stern“-Titel, der von mir erschien, wurde ich bekannter. In zwölf Jahren produzierte ich 220 Titel, darunter immerhin 66 gedruckte. Neben Modestrecken erschienen auch Reportagen in meinem Stil. Mit meinem Umzug von Mannheim nach Paris nahm die Zahl internationaler Kontakte beispielsweise nach Mailand zu.

H.-N.J.: Wie ich von dir weiß, genügte dir die fotografische Arbeit nicht, weshalb du parallel heimlich Farben rührtest.

G.V.: Ein Problem war für mich, dass spätestens nach einer Woche der „Stern“ sowie auch Werbefotografie in den Papierkorb landete, und ich mich fragte, wozu so viel Aufwand betreiben, wo doch davon am Ende nichts bleibt. Außerdem fühlte ich mich in meiner Kreativität so unterfordert, dass ich nach dem Job nachts die Staffelei aufbaute. Morgens, bei Ankunft der Kunden ließ ich die Malutensilien in einer eigens dafür gebauten Kiste verschwinden. Ich führte also eine Doppelexistenz.

H.-N.J.: Warum hast du vor den Kunden deine zweite Leidenschaft verborgen?

G.V.: Ich wollte beide Bereiche getrennt halten. Mit der Zeit sprach sich doch herum, was ich nachts machte. Als ich meine Preise noch einmal kräftig anhub, war schließlich Schluss mit dieser Form der Fotografie. Da war ich 45 Jahre alt. Nun wechselte der Trend damals eh von so opulenten wie teuren Inszenierungen hin zu so einfachen wie computergenerierten Bildern. Dabei waren Texter mehr als Bildermacher gefragt. Nun bewarben sich zwar immer zehn oder gar zwanzig Fotografen auf ein Thema. In meinen Hochzeiten wusste ich aber, dass ich den Job bekam.

H.-N.J.: Was reizte dich an Malerei mehr?

G.V.: Ich will nicht sagen, dass mich die Fotografie weniger interessierte. Denn auch als Fotograf unternahm ich mit meinem Mitarbeiterstab von mir finanzierte Reisen. Jedoch nahm mit dem Durchblick und dem Wissen um die Machart von Werbung meine Distanz zur Auftragsfotografie zu. Da ich fotografierte, um Geld zu verdienen, und gleichzeitig malte, um Spaß zu haben, hatte ich übrigens mit Identitätsproblemen zu kämpfen. Da fragte ich mich: Wer bin ich eigentlich? Mehr Fotograf denn Maler? Oder umgekehrt? Heute weiß ich, dass alles, was ich tue, aus einem Herzen und einer Seele kommt. Alles bildet eine Einheit. Da bestehen gar keine Unterschiede. Damals befürchtete ich jedoch, an einer Persönlichkeitsspaltung zu leiden. Darüber sprach ich jedoch mit niemandem.

H.-N.J.: Je nachdem welches Medium du einsetzt, bestehen große Unterschiede zwischen den Dingen, die du damit produzierst. Wie siehst du diese?

G.V.: Das ist eine Frage, die ich mir gelegentlich stellte. Die Entscheidung, mit welchen Mitteln ich was mache, treffe ich spontan. Allzeit zu allem bereit, kann es sein, dass ich abends am Kamin sitze und vor mich hinzeichne und dass ich am nächsten Morgen irgendwohin fahre und unterwegs etwas sehe, was ich mit dem Fotoapparat festhalte. Im Sommer, wenn es draußen warm ist, neige ich mehr zum Malen als zum Fotografieren. Und im Winter, wenn es im Atelier zu kalt ist, um Leinwände aufzuspannen, sitze ich eher am Computer und arbeite an den im Laufe eines Jahres angehäuften Fotos. Nein, das lässt sich so klar doch nicht auseinanderdividieren, wie ich es gerade tue. Es gibt keine Regeln. Aber es stimmt schon, dass Installationen und Objekte vor allem im Sommer entstehen, weil nur dann das entsprechende Handwerkszeug, nämlich Gräser, Blumen und Hölzer um mich herum sind. Das schließt nicht aus, dass ich parallel dazu fotografiere, male und zeichne.

H.-N.J.: Nun fotografierst du oft, ohne einen Blick durch den Sucher zu werfen.

G.V.: Wenn ich sicher sein muss, dass bestimmte Dinge auf dem Bild sind, schaue ich durch. Es gibt weit mehr Situationen, wo das unnötig ist. Da halte ich dann die Kamera drauf und drücke gleich mehrmals auf den Auslöser. Als ich dir gestern sagte, es sei egal, was drauf sei, fandest du, das sei eine recht gewagte These. Sobald ich es unterlasse, durch den Sucher zu schauen, kommen Dinge aufs Bild, die ich sonst von vornherein eliminieren würde. Der beim Blindfotografieren unbewusst gewählte Ausschnitt beschert einem mehr Überraschungen. Dieses spontane Vorgehen übertrage ich übrigens auch auf die Malerei. So greife ich manchmal zu Farben, ohne darüber nachzudenken.

H.-N.J.: Nun lässt sich ja alles fotografieren. Wie schützt du dich vor der Beliebigkeit? Für welche Motive interessierst du dich?

G.V.: Das wechselt sehr stark. Eine Zeitlang lehnte ich es ab, Menschen zu fotografieren, und setzte mich mit Gegenständen auseinander. Irgendwann verkehrte sich das ins Gegenteil. Heute ist es situationsbedingt. Vor kurzem bei einem Treffen von Indern in Paris anlässlich eines großen Festes zu Ehren des Elefantengottes stürzte ich mich in die Menschenmenge. Auf zehn Filmen, die ich dabei verknipste, sind nur zehn Aufnahmen wirklich von Qualität. Da stand der Mensch im Mittelpunkt meiner fotografischen Wahrnehmung, während auf den in der Natur gefundenen Bildern der Mensch abwesend ist.

H.-N.J.: Nun lässt du Bilder selten für sich stehen. Du tendierst zu assoziativen Verknüpfungen. Warum?

G.V.: Ich kombiniere Bilder miteinander in Erwartung poetischer Dimensionen. Je seltsamer die Anmutung, um so spannender finde ich es. Wie ich dich kenne, wirst du jetzt nachhaken und wissen wollen, was denn für mich seltsam ist. Ein Baum kann das sein, dessen beim Sturm bizarr abgebrochener, wie eine Wunde aufgeplatzter Ast seltsam in der Luft hängt. Da reizt mich der Kontrast zwischen dem Rot der Wunde und dem Grün der Wiesen dahinter. Natürlich habe ich den Ehrgeiz, etwas so zu zeigen, wie es noch nie zuvor

gesehen wurde, und einen mit der Zeit geschärften Blick für sich im Alltag einstellende Konstellationen. Ich denke dabei gerade an das Bild von einem Freund, der einen Baum beschneidet. Merkwürdig daran war für mich, dass drei Frauen in gleicher Haltung, mit den Händen auf dem Rücken, einem Mann bei seiner Tätigkeit beobachten. Im Grunde eine klassische Bildaufteilung. Zum Glück habe ich fast immer eine Kamera dabei, so dass ich solche Zufälle festhalten kann.

H.-N.J.: Stehst du unter Fotografierzwang?

G.V.: Nein, ich merke mir viel mehr Bilder, als ich fotografiere.

H.-N.J.: Was geschieht eigentlich mit den vielen Fotos?

G.V.: Sie werden archiviert, gesammelt, abgescannt, zusammengestellt, klassifiziert. Dabei spüre ich, welche Aufnahmen einen Punctum aufweisen, der mich fasziniert. Ganz langsam kristallisiert sich deren Verwendungsmöglichkeit heraus.

Manche Bilder, die sich nicht kombinieren lassen, stehen in ihrer Ausgewogenheit so sehr für sich, dass für sie sich weder Widersacher noch Partner finden lassen. Aber viele bilden mit anderen eine lose Einheit. Eine für mich mit Worten unausdrückbare Dimension, die dem einen Bild fehlt, findet seine Ergänzung durch ein anderes.

H.-N.J.: Sind es formale oder inhaltliche Kriterien, die bei den Bildpaarungen eine Rolle spielen?

G.V.: Es ist beides. Formale Kriterien, verbunden mit der Frage, ob sich Bilder kombinieren lassen, sind so wichtig wie inhaltliche. Wenn ich die Augen schließe und dabei ein relativ leeres Bild mit einer mittig konzentrierten Komposition sehe, so hat das bereits eine mich überzeugende Qualität. So zum Beispiel eine auf einem braunen Parkettboden mittig platzierte graue Wollsocke, die jenseits ihres Gebrauchs ein Eigenleben entfaltet.

Es ist aber nie so, dass ich im Hinblick auf die Kombination fotografiere. Als ich das einmal versuchte, musste ich es feststellen, dass es nicht funktioniert. Es wirkt zu bedacht und damit zu konstruiert. Genau das möchte ich vermeiden. Worauf es mir ankommt, ist die Geburt der Poesie aus dem Geist der Spontaneität, die beim Betrachter neben Gefühlen auch Assoziationen auslöst.

H.-N.J.: Nun paarst du nicht nur Bilder.

Gelegentlich werden gleich mehrere miteinander verknüpft.

G.V.: Diese Bildgruppen sind eine Fortsetzung der Kombination. Je mehr Bilder verknüpft werden, um so komplizierter wird es, weil jedes Einzelbild Mitspracherecht besitzt.

Die dabei frei werdende Dynamik versuche ich im Hinblick auf die poetische Wirkung im Griff zu kriegen.

Wenn ich innerhalb einer Serie das Medium wechsele, kann es passieren, dass ich Ausschnitte sowohl von eigenen als auch von Gemälden anderer Meister zitiere.

Darunter auch einer meiner Lieblingsmaler, nämlich Caspar David Friedrich. Seine Rückenfiguren bringe ich da in Korrespondenz mit eigenen Zeichnungen.

Besonders interessant finde ich seinen Ausspruch, wonach es Maler wie sein Zeitgenosse und Antipode Joseph Anton Koch gäbe, denen es gelänge, eine Meile auf zehn Metern zu komprimieren. Im Kontrast dazu setzte Friedrich einen einzelnen Baum im Querformat in die Mitte seines Bildes. Ich selbst versuchte einmal das genaue Gegenteil, indem ich die eingescannten Bilder von Koch dehnte, also horizontal skalierte, während ich Bilder von Friedrich, der mit seinen Kompositionen recht sparsam umging, horizontal zusammenpresste. Im Anschluss fügte ich die Bilder mit meinen Zeichnungen zusammen. Die Beschäftigung mit längst verstorbenen Malern beruht also auf konzeptionellen Überlegungen.

H.-N.J.: Hast du eigentlich unter den Fotografen Vorbilder?

G.V.: Natürlich stoße ich bei Ausstellungen und in Büchern auf Fotos, die mich mehr stimulieren als andere. Und es gibt Fotografen, die ich großartig finde. Aber es bringt nichts, Namen aufzuzählen, denn es gibt keinen mit Einfluss.

Ich möchte weder wie Helmut Newton fotografieren noch wie Jeff Wall. Ich selbst verstehe mich auch nicht als Fotograf, sondern als Bildermacher. Auch in der Malerei könnte ich dir jetzt keinen nennen, der mich in seine Welt so hineinzieht, dass ich ihm nacheifern wollte.

Wenn du aber auf Namen bestehst, so zitiere ich Amseln Kiefer, Julian Schnabel oder Gerhard Richter. Aber das hilft uns hier nicht weiter. Ich muss gestehen, ich ziehe es vor, mir Malerei anzuschauen. Bei der Fotografie durchschaue ich zu sehr, wie es gemacht ist. Da fehlt mir sowohl die Aura als auch das Unerklärliche.

H.-N.J.: Du tendierst in der Malerei zu einer Surrealisierung deiner Parallelwelt.

G.V.: Auch in der Fotografie gibt es diese Neigung. Van Gogh war übrigens der erste Maler, dessen Werk ich bewusst wahrnahm. Ob er mich beeinflusst hat, wage ich jedoch zu bezweifeln. Allenfalls das Bild von seinem Zimmer in Auvers zog mich an, weil es nur mit dem lebensnotwendigen Inventar wie Tisch, Stuhl und Bett versehen ist. Wären da noch ein Zeichenblock, Farben und ein paar Bücher, so könnte ich da für eine Weile gut leben.

H.-N.J.: Wie entstehen deine Gemälde? Wie gehst du vor?

G.V.: Mit dem Aufspannen der Leinwand kommt die Lust am Prozess des Malens. Wenn nicht, so kann es passieren, dass ich stattdessen zeichne. Papiere, Stifte, Federn und Zeichenblocks liegen bei mir überall herum, und so bedarf es keiner besonderen Vorbereitungen. Letzten Sommer schuf ich einen Zyklus von zehn großen Bildern. Gutgelaunt, weil ich durch nichts und niemandem gestört wurde und weil ich auch nicht nach Düsseldorf zum Unterricht musste, hatte ich die Zeit und Muße, die ich brauche, um mich ganz und gar auf das Malen zu konzentrieren. Ich bin kein Wochenendmaler.

H.-N.J.: Es scheint mir, dass du sehr intuitiv vorgehst.

Deine Malerei scheint einem Automatismus zu entspringen.

G.V.: Wenn ich zeichne, meistens. Früher, um 1988 wollte ich meine Vorstellung von Helden malen. Als ich auf kleinen vorgrundierten Leinwänden loslegte, hatte ich keine Ahnung, was es werden würde. Ich wusste nur, dass ich tierähnliche oder göttergleiche Menschen in irgendwelchen Situationen darstellen wollte. Spontan fing ich mit dem Gesicht an. Nun was sieht man da? „Eine komische Mutter mit dem komischen Kind“, so der Titel, deren Mund entenschnabelartig aussieht. Sie trägt Lockenwickler und hat eine Auswölbung im Busenbereich, über den ein Zweig mit Schatten liegt. Daneben eine kleine Ente mit Dreieckshut als Kind. Ist das jetzt eine Heldin? Für mich ja. Dann ein Schwarzer mit Baströckchen, der, im Wasser stehend, mit einem Stock herumfuchtelte. Vielleicht angelt er. Neben sich exotische Pflanzen. Ihm fehlt ein Stück von der Hand oder vom Arm. Es ist so gemalt, dass das Auge des Betrachters das Fehlende ergänzen kann. Du siehst auch noch einen feudal wirkenden Fabrikbesitzer, an dessen Monokel sich ein Angestellter erhängt hat, sowie zickzackförmige Dächer einer Fabrikhalle. Ist er ein Held? Wohl mehr ein negativer. Ein Antiheld.

H.-N.J.: Deine Malerei hat etwas Surreales.

G.V.: Kann sein, der Surrealismus eines Magritte oder Dalí war eine Kunstrichtung, mit der ich als kleiner Junge konfrontiert war. Seit jeher habe ich wohl eine gewisse Affinität zu Dingen aus dem Traumbereich. Aber ich verstehe mich eigentlich nicht als Surrealist.

H.-N.J.: Nun sind die Bilder, über die wir vorhin sprachen, stark figurativ. Es gibt andere, mit denen du dich quasi von einer benennbaren Figuration verabschiedest. Da erreicht man sehr schnell die Grenzen des Verstehens.

G.V.: Nun war ich in der Hochphase meiner Tätigkeit beim „Stern“ und für andere Kunden zu höchst ausgefallenen Inszenierungskonzepten gezwungen, die ich meistens nachts bei einer Flasche Rotwein ausheckte und auf den Punkt brachte. Es gibt Stapel von Zeichnungen mit schriftlich niedergelegten Konzepten, die ich damals realisierte. Kurz und gut: Alles war verkopft, und irgendwann reichte es mir. So mochte ich nicht weiterarbeiten. Meine Aversion ist inzwischen so groß, dass ich es auch nicht mehr kann. Anstelle der Inszenierung sind Spontaneität und eine mehr spielerische Phantasie getreten.

Du willst bestimmt wissen, warum? Ich habe die Vermutung, dass es eine Reaktion auf das strenge Inszenieren ist. Damals, als ich sowohl Rotwein trank als auch viel rauchte, konnte ich punktuell eine unglaubliche Konzentration aufbringen. Sie erlaubte es, mir die verrücktesten Dinge auszudenken. Das war eine ganz andere Form der Kreativität. Aber, wie gesagt, irgendwann beschloss ich von heute auf morgen, mit Rauchen und Trinken aufzuhören. Ich steckte in einer Abhängigkeit, aus der ich rauswollte. Etwas wehrte sich in mir gegen jede Form konzeptionellen Denkens.

Meine Lust und Laune, die ich heute für einen Wert halte, korrespondiert mit der Leichtigkeit des spontanen wie spielerischen Drauflosagierens.

H.-N.J.: Liegt dir sowohl in der Malerei als auch in der Fotografie an einer Ästhetisierung von Unfällen und Zufällen?

G.V.: Das hat mir so noch niemand gesagt. Ich bin zufällig da. Plötzlich passiert etwas Unerwartetes. Und ich drücke zufällig ab.

H.-N.J.: [Apropos Unfall, von dir gibt es Zeichnungen von Autounfällen.](#)

G.V.: Oh ja, die sind mir noch gut präsent. Den Führerschein gerade erst gemacht, hatte ich selbst gerade einen Unfall. Gott sei Dank ein reiner Sachschaden. Auf dem Weg zu meiner Arbeit als Druckerlehrling in Mannheim fuhr ich mit dem Fahrrad über eine Brücke, unter der eine Bahn fuhr. Dort ereigneten sich regelmäßig Unfälle. Die Autos brachen durch die Gelände auf die Schienen. Einmal sah ich da einen verunglückten Opel Kapitän, der mich faszinierte. Elegant lag er da wie ein gebrochener Riese. Dass ich davon Aufnahmen machte, die ich dann zu Lithographien wie zu Zeichnungen verarbeitete, hatte wohl mit Faszination zu tun, die Unfälle ja irgendwo haben, aber auch damit, dass ich mich mit den Opfern identifizierte. Es war meine Form der Verarbeitung des Schreckens. In dem Zusammenhang fällt mir noch eine andere Situation ein. Um mit dem viel zu frühen Tod meines Vaters fertig zu werden, fotografierte ich viel auf Friedhöfen. So wurde der Tod des Vaters, den ich als achtjähriger erlebte, für mich greifbarer, auch fassbarer.

H.-N.J.: [Lass uns ein bisschen über die diversen Bildtypen deiner Fotografie reden? Vor mir sehe ich gerade das Foto zum „Tag nach dem Erntedankfest“ mit den vor dem Stalleingang gestapelten Stühlen.](#)

G.V.: Es gehört zu einem Zyklus und ist in einem alten Schloss während meiner Hochzeit als Werbefotograf entstanden. Im Grunde handelt es sich in allen drei Fällen um sehr kalkulierte Inszenierungen vor Ort.

H.-N.J.: [Was hat es mit Titeln wie „O-Bull, der Erfinder ist zufrieden“ auf sich?](#)

G.V.: Sie lenken das Auge in eine poetische Richtung, ohne die Wirkung durch zu viel Klarheit zu schwächen. „O-Bull“ ist übrigens der Schriftzug eines Pappkartons, den ich unter anderen Dingen wie Strohkörbe, Werkzeuge, Ofenröhre auf dem Speicher gefunden und zu einem lokomotivartigen Objekt zusammendrapiert hatte. Jedenfalls brachte ich den Namen mit der bulligen Maschine in der Scheune in Verbindung. Im Bildvordergrund ist der nach oben gerichtete Daumen zu sehen, der die Aussage auf einen Punkt bringt. Was ich damit jeweils aussagen will, darauf verweisen die Titel.

H.-N.J.: [Dann gibt es noch dein raffiniertes Spiel mit den Negativen in der „Schwarzbild“-Serie.](#)

G.V.: Nach dem Bau einer großen Kamera, die ich mir aus einer alten Reprokamera konstruiert hatte, fragte ich mich, was sich damit anstellen lässt. Es gibt keinen Film in der Größe, dafür aber Fotopapier. Hinten eingespannt und belichtet, bekommt man natürlich ein Negativ. Nun stellte ich mir vor, dass die Flamme einer Kerze auf dem Fotopapier schwarz erscheint. Das heißt: Im Grunde ist Schwarz die Negation von Licht, weshalb ich in dem Zusammenhang von „Schwarzlicht“ spreche, was insofern absurd tönt, als wir Licht immer nur als Weiß kennen. Schwarzlicht ist also das im Negativ negierte Licht. Im Grunde habe ich eine Ummodellierung oder Umformung des gesamten Bildaufbaus vorgenommen, indem ich ihn mit grau, schwarz oder weiß behandelt habe. Das heißt, ich habe gegen das Positiv negativ gearbeitet, damit es in der Fotografie später wieder „positiv“ erscheint. Eigentlich kann es nicht gelingen. Es sei denn, man trickst so, wie ich es getan habe. Das Resultat ist eine ziemlich seltsame Bildanmutung, die ich dadurch verstärkte, dass ich zusätzlich völlig verkehrt wirkende Schatten mit Weiß hineinmalte, die später natürlich dunkel kamen. Einer Sonnenblume ordnete ich den Schatten einer Flasche zu. Alles in allem ein geglückter Betrug des Auges.

H.-N.J.: [Wie bist du im einzelnen vorgegangen?](#)

G.V.: Wir sind gewohnt, dass Licht von oben kommt. Ergo war ich gezwungen, alles, was in meinem Aufbau oben ist, zu schwärzen, damit es im Negativ weiß wird. In Verbindung mit den falschen Schatten trieb ich mit Hilfe von Positvnegativeffekten ein solches Verwirrspiel, dass ich mich beim Machen selbst manchmal fast außerstande sah, alles auseinander zu halten. Was muss hell und was dunkel sein, damit ich die Wirkung nach meiner Vor-stellung erziele? Um alles gleichmäßig auszuleuchten, musste ich das Ensemble mit einem schattenlosen Licht fotografieren. Licht und Schatten stellen also in dieser speziellen Bildarchitektur eine Illusion dar. Nun sind durch diese Eingriffe sämtliche Belichtungen Originale geworden, deren feinen Unterschiede sich sowohl an den minimalen Umbauten als auch am Stand der abgebrannten Kerze ablesen lassen. Überhaupt ist die Kerze ein in meinen Bildern wiederkehrendes Motiv, das ich hier zur Klärung von Fragen benutzt habe, nämlich von Basisfragen wie: Was lässt sich mit Licht alles bewirken? Und: Wie werden wir durch Licht getäuscht? Übrigens symbolisieren für mich Sonnenblumen, die ich in Verbindung mit Kerzen fotografierte, natürlich Licht. Es gab Aktionen, wo ich Sonnenblumen in Altöl tauchte und abtropfen ließ, um deren Licht zu löschen.

H.-N.J.: Es gibt ein Bild von dir, das wir auch für das Plakat der Ausstellung ausgewählt haben, wo du viele Gemälde anderer Meister zu einem enzyklopädisch anmutenden Potpourri collagiert hast. Du sprichst in dem Zusammenhang vom „Kulturellen Holocaust“.

G.V.: 1984/85 hatte ich einmal eine Vision, verknüpft mit der Frage, was denn sei, wenn der Louvre, also eine der größten Bildersammlungen der Welt abbrennt?

Ja, was geschähe, wenn alle Bilder, die wir kennen, verloren gingen? Diese apokalyptische Frage regte mich zu der Arbeit an. Aus den Katalogen großer Museen reproduzierte ich um die fünfhundert Bilder und ließ davon kleine Abzüge machen, die ich auf verschiedenen Ebenen klebte, indem ich mit dem 15. Jahrhundert ganz hinten anfang.

Die Pyramide steigerte ich zur Mitte hin, wo das 20. Jahrhundert angesiedelt war, bis zu einem halben Meter Höhe. Das Ganze fotografierte ich dann mit einem speziellen Licht von der Seite, damit die Pyramide durch Schatten sichtbar wird. Die Schärfe sollte auf dem 20. Jahrhundert liegen und in Richtung zum 15. Jahrhundert klar erkennbar abnehmen. Das scheiterte allerdings. Ich beließ es nicht beim bloßen Abfotografieren des 1,5m x 2m großen Objekts. Ich fotografierte auch den Aufbau mit den Stangen mit und versah alles noch mit bilder-verzehrenden Flammen. Anders ausgedrückt, ich näherte mich den Malern dadurch, dass ich malerisch in die Bildersammlung eingriff.

H.-N.J.: Kommen wir zu den experimentellen Fotografien, wo du Vorgänge ablichtest, die das menschliche Auge wegen der Geschwindigkeit gar nicht erfassen kann.

G.V.: Mit einer Reihe begann ich 1995 in Paris. Keine Ahnung, wie mir die Idee dazu kam. Wir hatten etwas fotografiert, was ultrascharf abgelichtet war, nämlich einen durch die Luft springenden Frosch, wozu wir Elektronenblitze eingesetzt hatten, die kurzzeitig abgeblitzt hatten. Das Objekt war superpräzise zu erkennen.

Daraufhin besorgte ich mir Papprohre, die ich mit Zigarettenkippen füllte. Sowohl mit Genussmitteln wie Wein oder Zigaretten als auch mit Lebensmitteln aller Art hatte ich üppige Inszenierungen als Kritik am französischen Gourmetleben realisiert.

Zurück zu den Zigarettenkippen, die ich von der Redaktion bekommen und säckeweise gestapelt hatte. Ich füllte Kippen in die Röhren. Unten befestigte ich einen Schieber.

Alles wurde auf eine weiß gestrichene Kiste platziert, die vorne wie seitlich offen war.

Dort waren fünf in Reihe geschaltete Blitze mit einer ganz kurzen Abrenzzeit von einer 1000stel Sekunde angebracht. Kaum, dass ich die Klappe zurückzog, fielen die Kippen wie ein Strahl in Fallgeschwindigkeit in die Kiste, wo sie, vom Blitz erfasst, fotografiert wurden. Nach den Kippen arbeitete ich zunächst mit Asche, dann mit Salz und schließlich mit Erde. Aber auch mit kleingehackten Brotstücke und Kartoffeln.

Die festen Substanzen konfrontierte ich noch mit flüssigen. Für Wasser und Wein nahm ich eine dünne Plexiglasröhre. Ich verfügte also über sieben Elemente, die nach unten in den Raum fielen. Horizontal nebeneinander montiert, also nicht senkrecht, wie sie original fotografiert wurden, ergeben sie einen durchgehenden Strahl.

H.-N.J.: Was willst du damit sagen?

G.V.: Wir können uns mit Kartoffel und Salz, Brot und Wasser ernähren.

Wenn wir aber zu viel rauchen und zu viel Wein trinken, werden wir zu Asche oder Erde.

H.-N.J.: Nun gab es auch noch Arbeiten zur Geschwindigkeit.

G.V.: Jahre später erhielt ich im Rahmen eines Forschungsauftrags der Hochschule Gelder. Für das Thema „Schnellbewegte Objekte und Flüssigkeiten im Raum“ konstruierte ich Maschinen aus Plexiglas, Metall und Holz, die für mich Objekte waren.

Da habe ich dann nur noch mit Reis gearbeitet. Wenn man die eigentlich vertikal fotografierten Bilder horizontal hinstellt, wirkt es, als wenn da Reis durch die Luft geschossen wird, der irgendwo aufprallt und auf seltsame Weise auseinanderstiebt.

Nun was faszinierte mich daran? Im Grunde handelt es sich um ein Stilleben mit Reis, der sich mit extrem hoher Geschwindigkeit bewegt. Die Bewegung ist eingefroren.

Jedes Reiskorn steht still an seinem Platz. Es hinterlässt den Eindruck einer merkwürdigen Maschinerie. Es gab auch in der Luft stehende, sich kreuzende Wasserstrahlen.

Für mich sind das bizarre Stilleben einer rasenden Geschwindigkeit im Stillstand, deren Reiz im Skulpturalen liegt.

H.-N.J.: Apropos Reis, nun spielen Naturstoffe und Natur in deiner Arbeit keine so kleine Rolle.

G.V.: Ja, ich spüre, dass ich aus der Natur komme. Auf dem Lande aufgewachsen, habe ich einen direkten Kontakt zur Natur. Selbst zur Schule ging ich barfuss. Man badete im Neckar, fing Frösche. Ich habe aber keine Vogelnester ausgehoben wie einige meiner Kameraden. Es gab Kartoffelfeuer. Für mich ist Natur etwas Essentielles und Schönes.

Deshalb liegt es nahe, dass sie in meiner Kunst eingeht. Da wir hier auf dem Lande in einem Haus mit Wald, Wiesen und Feldern drum herum wohnen, ist es natürlich, damit zu arbeiten.

H.-N.J.: Wann inspiriert es dich, Natur zu fotografieren?

G.V.: Ein besonders schönes Sonnenlicht frühmorgens ebenso wie eine mit Heu beladene Karre. Jedoch fand ich diese nicht so vor, wie ich sie fotografierte. Nun muss ich das gemähte Heu irgendwie von der Wiese schaffen, und was ist naheliegender, als es noch höher aufzutürmen. Das ist unaufwendig, aber sehr spielerisch. Da die Schubkarre ständig beladen irgendwo herumsteht, entstehen immer neue Bilder zuletzt mit einer Birne, die ich im Flug anblitzte und fotografierte. Es wirkt so, als schwebt da eine einzelne Frucht über einer mit Fallobst gefüllten Schubkarre. Solche Bilder sind Zeugnis der Spontaneität. Etwas anderes ist es, wenn ich meine Objekte zur Bestandsaufnahme auf dem Rasen auslege.

H.-N.J.: Verweilen wir bei diesen seltsamen Objekten, aus denen du Installationen baust. Was sind das für Formen?

G.V.: Am besten rede ich erst einmal über die Herangehensweise. Wie du weißt, lebe ich in Frankreich auf dem Land. Es kann sein, dass ich das Gras nicht im Wald verrotten lasse, sondern solange in Plastiksäcke lasse, bis es so matschig geworden ist, dass es Mücken und Maden anzieht. Daraus forme ich, weil es schön in der Hand liegt, Kugeln, Schiffchen oder Dinge, die an Geschlechtsteile erinnern.

Das Formen des weichen Materials zu Kugeln ist so naheliegend wie das nochmalige Eindrücken in der Mitte, so dass daraus zwangsläufig Schiffchen oder Muschis werden. Die Formen verdanken sich dem Zufall.

Mit Vorliebe arbeite ich seriell. Das heißt, ich möchte am Ende eine Masse von handgeformten Kugeln haben. Wenn das Gras völlig verrottet ist, kann man es mit Leim zu einem fast geruchslosen grünbraunen Pigment verrühren und damit sogar malen.

H.-N.J.: Nun gibt es neben den genannten Formen auch noch kleine strukturierte oder monochrome Tafeln.

G.V.: Gelegentlich reiße ich die Blätter der in Hochblüte stehenden Sonneblumen ab, die ich entweder in Plastiksäcken verstaue oder auf große Platten lege, um sie direkt zu verarbeiten. Das heißt, ich habe riesige Flächen mit einer Unzahl von Blütenblättern belegt, die ich mit Lack aufklebe. Zum Teil werden sie schwarz überstrichen oder mit gelben Pigmenten bestreut. Es passiert auch, dass ich Asche verwende.

Dabei geht es darum, Licht mit Schwarz oder Asche zu eliminieren. Manchmal zermahle ich Blütenblätter auch in einem Mixer zu Brei. Getrocknet werden die Blütenteilchen zu einer Art gelben Staub. Damit kann ich Asche konterkarieren.

Die kleinen Holzplatten oder Schindeln, auf die du anspielst, finde ich en masse an stillgelegten Bahngleisen nicht weit von unserem Haus. Früher dienten sie einmal als zwischen Schwellen und Schienen gelegte Stoßdämpfer. Irgendwann fing ich an, diese eingesammelten Hölzer zu bemalen, zu bekleben, zu durchbohren oder anzuschneiden, um sie nebeneinander zu legen. Darauf setze ich die aus Grasschlamm geformte Kugeln. Vergessen haben wir noch, über die in Käfigen schwebenden Kugeln oder die an Steinzeitnisschläger erinnernden Zweigassemblagen zu sprechen. Alles in allem geht es mir um eine spielerische Annäherung an die Natur.

H.-N.J.: Ich verstehe es nun noch besser, warum du es ablehnst, dich als Fotograf bezeichnen zu lassen.

G.V.: Ja, da meine Arbeiten immer weniger unter rein fotografischen Gesichtspunkten entstehen, sondern sich weitgehendst einem künstlerischen Gesamtkonzept verdanken, welches die Bezüge zu Malerei, Zeichnung, Objekt und Installation herstellt, ist mir wichtig, dass Präsentationen meiner Bilder nicht als Foto-Ausstellungen bezeichnet werden. Es liegt übrigens nicht nur an der Intelligenz des Betrachters, wenn man meine Bilder nicht versteht. Nur über eine poetische Intelligenz findet man einen Zugang ins Offene der Mehrdeutigkeit.