

Verwegene Bauten, Hommage an die Provinz. Vormwalds französische Architektur-Capriccios

Wer einige von Gerhard Vormwalds Architekturcapriccios betrachtet hat, die zu einem großen Teil aus der Umgebung seines ländlichen Anwesens ungefähr 100 km südöstlich von Paris stammen, aber auch aus Feriengebieten an der Küste, gerät bei einer Fahrt über Land schnell in die Versuchung, selbst hier und dort ein wenig gestalterisch eingreifen zu wollen. „Vormwaldisieren“, möchte ich dieses vergnügliche Gedankenspiel einmal nennen. Zuweilen überkommt es mich bis heute mit einem Gruß gen Himmel bei Spaziergängen, auch wenn ich selbst als Theoretikerin so gut wie nie zur Kamera greife. „Vormwaldisieren“, das heißt: den großen und kleinen, einfach gebauten, trist oder trotzig in ihrer Umgebung verhafteten Häusern und Schuppen, an denen die Besitzer zeitlebens und nicht immer mit adäquaten Mitteln herumgebastelt haben, mit ein paar imaginären Handgriffen oder sagen wir digitalen Pinselstrichen neues Leben einzuhauchen.

So man sich wie Gerhard Vormwald in Frankreich niedergelassen hat, gilt es dann hier einem einsturzgefährdeten Gebäude zu Hilfe zu eilen, indem man es ein wenig abstützt, dort Türmchen, gotisches Maßwerk und Säulen kunstvoll hinzufügen (1) – als Hommage an das Land der Kathedralen und der Revolution, das aber zugleich auch das Bild ärmlicher Tristesse im Landesinneren oder der Peripherie bieten kann. Manchmal müssen dann statt kunstvoller Fenster auch (2), in gewöhnungsbedürftigen Farben lackierte Ballustraden, Sechziger Jahre Glasblasteine (3) oder ein blaues Dreieck und ein paar zusätzliche Stäbe ausreichen, (4) ein bisschen Federvieh, Gänse, Schafe, vielleicht die französische Flagge dazu und gut. Manches stammt von Vormwalds Hand, anderes ist vorgefunden, die Unterscheidung gelingt nicht immer.

So entsteht vor dem inneren Auge des Betrachters ein Konzentrat, in dem sich Gewusstes, Gesehenes und Erinnerunges frei überlagern, ein wenig melancholisch, ein wenig versponnen, im Realen fußend und

doch durch und durch imaginär. Und wenn man erst einmal tief in den Vormwaldschen Kosmos eingetaucht ist, sich dort zu Hause fühlt, dürfen es dann auch kleine Affen sein, wie auf einem seiner Capricci, das nicht weniger als sieben Affen versteckt hält. (5) Vielleicht mag hier das mittelalterliche Sprichwort vom „Maulaffen feilhalten“ bei der Konstruktion Pate gestanden haben. Maulaffen waren Halter, gerne in der Form eines offenen Maules, in die man Kienespäne zur Beleuchtung hinein stecken konnte. „Maulaffen feilhalten“ heißt : Mit offenem Maul dastehen, staunen, und manch einer wird das tun, wenn er sich das Bild, das auch in der Ausstellung zu sehen ist, genauer anschaut und auf einmal die Äffchen entdeckt.

Das Architekturcapriccio – und das ist die Form, der Vormwald hier so kunstvoll, dass man die Eingriffe nicht sieht, mit digitalen Mitteln huldigt – war ein besonderes Vergnügen des 18. Jahrhunderts. Capriccio, das bedeutet soviel wie Laune oder auch Schrulle. Sein wohl bekanntester Vertreter ist der venezianische Maler Canaletto, (Giovanni Antonio Canal) der mir nichts dir nichts die Pferde von San Marco vor den Dogenpalast setzte (6) oder da und dort die Fassadengestaltung der Paläste ein wenig abänderte, damit sie auf dem Bild besser zur Geltung kamen. Von Canaletto wird gesagt, dass er sich der camera obscura bediente, einer Lochkamera, die es erleichtert, perspektivische Anordnungen vor Augen zu führen. Besonders interessant für den Maler ist dabei die Tiefenwirkung feiner Farbnuancen, die wir nicht immer adäquat wahrnehmen können. Canaletto war, wie viele spätere Maler, die sich der Form des Capriccio bedienten, Theatermaler, bzw. er lernte das Handwerk in der Werkstatt seines Vaters, der diesem Beruf nachging. Zudem war Canaletto ein hervorragender Zeichner. Die Parallelen zu Biografie und mitgebrachtem Handwerkszeug sind also durchaus nicht von der Hand zu weisen: Gerhard Vormwald arbeitete sieben Jahre am Mannheimer Nationaltheater als Fotograf, ehe er sein eigenes Studio erst in Mannheim, später dann, 1983 in Paris eröffnete und sein umfangreiches, in Windeseile wachsendes zeichnerisches Werk war ihm in späteren Jahren mindestens ebenso wichtig wie seine fotografischen Arbeiten.

Werner Busch, der einen aufschlussreichen Essay zu Canaletto schrieb „Die Wahrheit des Capriccio – die Lüge der Vedute“¹ weist auf drei Möglichkeiten des Architekturcapriccio hin: Es kann sich um „gänzlich erfundene Architektur“ handeln, die indes auf bekannte Gebäude oder ein überliefertes Formenrepertoire zurückgreift. Solcherart erfundene Architektur wird gerne in der freien Natur platziert. Oder man kompiliert Elemente bekannter Gebäude über die jeweiligen Stile, Orte und Zeiten hinweg, so dass auf einem Bild zu sehen ist, was in natura an verschiedenen Standorten zu stehen kommt. Busch nennt das Vermischen von römischer und venezianischer Architektur, zu denken wäre aber auch an Gepflogenheiten holländischer Maler, die durchaus auch einmal unterschiedliche Häuser im Besitz des Auftraggebers in einer Straße anordneten, allerdings ohne diesen Kunstgriff als Capriccio für die Betrachter*innen zu kennzeichnen. Ich würde es durchaus mit dem späteren Montageprinzip des Films vergleichen, bei dem auch unterschiedlich gelegene, oft räumlich weit voneinander entfernte Schauplätze zu einer hybriden Stadt verbunden werden, die dann im Film Venedig, Paris oder Mannheim darstellt. Das dritte Beispiel für Verfahrensweisen des Capriccio, das Werner Busch nennt, kommt dem nahe, was Gerhard Vormwald digital montiert: Ein bestimmter, existierender Raum wird wiedergegeben, aber „punktuell verändert.“ „*Realiter nicht mögliche Blicke werden eröffnet*“, so Werner Busch, nicht zu Vormwald, sondern zu Verfahrensweisen der Gattung, „*Architektur wird zusätzlich ausgeschmückt. Denkmale, Fahnenmasten werden versetzt, Plätze erweitert, Blickwinkel vergrößert oder aber, für alles dieses finden sich Beispiele besonders bei Canaletto - einzelne Architekturen werden gänzlich ersetzt, vor allem durch klassische, die Stadt wird verbessert.*“ (Busch S. 95).

Im 18. Jahrhundert führten solche Eingriffe zum Herz der Architekturtheorie. Die Überlegungen aus der römischen Antike fortführend, machte man sich Gedanken zu den Hauptanliegen guter Architektur: Festigkeit (*firmitas*), Nützlichkeit (*utilitas*), Schönheit (*venustas*) – lautete seit Vitruv das architektonische Dreigestirn. Eine bedeutende

¹ Werner Busch: Die Wahrheit des Capriccio-die Lüge der Vedute. In: Mai, Ekkehard (Hrsg.): *Das Capriccio als Kunstprinzip*. Mailand 1996, S-95-101. S.95

Rolle für die Definition von Schönheit spielte neben Elementen wie der Symmetrie, dem Rhythmus und wohlgefälligen Proportionen auch die Angemessenheit, das decorum. In der Renaissance, in der die nie ganz in Vergessenheit geratenen Schriften Vitruvs mit neuen Augen gesehen wurden, bekam dann auch die Angemessenheit einen besonders hohen Stellenwert für die Beurteilung eines Gebäudes zugewiesen. Leon Battista Alberti, Architekt und einer der Väter der Zentralperspektive, überträgt den Begriff der Angemessenheit, "Decus" oder der Lehre vom Dekor auf die je nach sozialer Stellung des Bauherren gewählte repräsentative Form eines Bauwerkes: Es könne nur „das gut geheißen werden (...) was der Stellung eines jeden (Bewohners) angemessen ist“² Und bis heute, gilt: Wer sich hier allzu sehr an imperialen, großbürgerlichen oder höfischen Vorbildern aus der Baugeschichte orientiert, riskiert, im schlechtesten Fall unfreiwillig komisch zu sein, im besten Fall: sich einen Funken Witz und demokratische Unbekümmertheit ins Haus zu holen. Es ist eine Hochseilakt mit Absturzgefahr und vor allem die unmittelbaren Nachfahren erkennen und kritisieren die Bausünden der Elterngeneration. Heute wären das, ehe auch dieser Abschnitt der Architekturgeschichte in den nachfolgenden Generationen wieder nobilitiert wird, – wahrscheinlich wie sonst auch, kurz bevor die letzten Repräsentanten abgerissen sind - die Türmchen, Dreiecke und Erkerchen der Postmoderne oder das an Tinte erinnernde Königsblau, das gleichermaßen die Türen und Fensterrahmen von Kindergärten wie Apotheken schmückte.

Eine Art Bibel der Postmoderne: „Lernen von Las Vegas“ veröffentlichten die Amerikaner Robert Venturi und Denise Scott Brown, gemeinsam mit ihrem Bürokollegen Steven Izneavour in den frühen Siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Das unscheinbare Bändchen gab ein Kompendium der Formenwelt des schnellen Konsums in einer industrialisierten Welt und rückt eine lange in Europa verachtete, eklektizistische und plakative, kommerzielle Architektur ins Blickfeld. Am berühmten Las Vegas Strip, dem Venturi/Brown sich hier widmen, reihte sich damals ein „dekoriertes Schuppen“ (7) an den nächs-

² Vgl. Erben S. 29

ten, der zeichenhaft und schrill um Aufmerksamkeit warb, in dem er dies und das auf seiner der Straße zugewandten Fassade oder dem Flachdach applizierte, gerne von Neonbeleuchtung unterstützt. Venturi und Brown gebrauchen den Begriff „dekorierte Schuppen“ für Architektur, die in ihrer Grundanlage stets gleich bleibt, aber in den ornamentalen Formen und der Außengestaltung sich wandelt, auch ein italienischer Palazzo ist nach ihrer Definition zuallerst ein dekorierte Schuppen.³ Im Falle des räumlich weit ausgedehnten Strip von Las Vegas (8) versuchen die Gebäude für den Autofahrer ins Auge zu fallen und wiedererkennbar zu sein, man schreckt dabei weder vor Hybridisierung, noch vor Vieldeutigkeit zurück: Ihr Dekor ist also denkbar weit von „decus“, im alten Sinne verstanden, der Angemessenheit entfernt. Robert Venturi begrüßte all das in seinem wegweisenden Aufsatz „Complexity and contradiction“ freudig: „Ich ziehe den Reichtum der Bedeutungen der Klarheit von Bedeutung vor“.⁴ Venturi beruft sich dabei auf die Ambiguität der modernen Erfahrung, und auch ausdrücklich auf die Erfahrung mit moderner Kunst, speziell der Pop Art. „Lernen von Las Vegas“ bedeutet für das Autorenteam mit zeichenhaften Gebäuden Freude an einer Architektur zu zeigen, die durchaus auch an Anderes erinnert als an Architektur. Jenseits tradierter Regeln des guten Geschmacks wird dort mit vielfältigen Anspielungen, zum Beispiel auf den Wilden Westen gearbeitet, symbolisch arbeitende Architektur darf, um sich zu behaupten, „Zuflucht zu dosierten Irritationen“ nehmen.⁵

³ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Izenour: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftstadt, Braunschweig 1979

⁴ „I like complexity and contradiction in architecture. I do not like the incoherence or arbitrariness of incompetent architecture nor the precious intricacies of picturesqueness or expressionism. Instead, I speak of a complex and contradictory architecture based on the richness and ambiguity of modern experience, including that experience which is inherent in art“ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction* p16.

⁵ Venturi, Scott Brown, Izenour, S. 86: „Diese Bilder zeigen, wie vital eine Architektur beziehungsreicher Anspielungen sein kann; sie öffnen uns die Augen dafür, wie tödlich andererseits die Befangenheit im Ghetto des guten Geschmacks, des angestrebten Mühens um die konsequente Gestaltung auch des letzten Details werden können. Das Beispiel des strip beweist, wie wertvoll die Verwendung des Symbolischen, die Zuflucht zu dosierten Irritationen für eine Architektur sind, die mit mit großen leeren Räumen und hohen Geschwindigkeiten zur Rande kommen muß, es beweist, daß die Leute – unter ihnen auch die Architekten – ihre Freude an einer Architektur haben, die sie auch an etwas anderes als nur an Architektur erinnert (...) S. 85

Auf einem Entwurf (9) zum Wohnhaus seiner Mutter hat Venturi 1962, also rund fünfzehn Jahre vor dem Erscheinen von „Lernen von Las Vegas“ dann aber vorsichtshalber noch „I am a house“ in den aus dem Kamin heimelig wie auf einer Kinderzeichnung aufsteigenden Rauch geschrieben.

„Wir hätten es auch so geahnt, denn das Haus ist tatsächlich kein modernistisches Gebäude mehr, sondern eben wieder ein „Haus“ mit Satteldach, einer mit einer dekorativ aufgesetzten Arkade betonten Eingangsloggia in der Fassadenmitte (..)“, beschreibt Dieter Erben in seiner 2017 erschienenen „Architekturtheorie“ das Häuschen, das Venturi für seine Mutter entwarf.

„Allerdings“, so argumentiert Erben weiter, „sind ‚Widersprüche‘ im Formenrepertoire vorsätzlich eingeplant. Die geschlossene Großform und der kleinteilige Motivapparat erzeugen unterschiedliche Proportionsverhältnisse: „Its a little house with ab big scale“. Der Giebel ist im Kraftzentrum des Firsts aufgeschlitzt und die Vorderfassade insgesamt als modernistische Hülle (...) ausgebildet. Die Haustür ist in der Eingangsloggia nicht mittig gesetzt, sondern seitlich: die Fenster sind in völliger Asymmetrie in diversen Formen und Gruppierungen (Einzelmodul, Bandfenster, Glaswand) angeordnet“ (Erben, S. 114). (10)

Die Architekturphantasien des Zeichners und Fotografen Gerhard Vormwald – spielen sich nicht in den USA, sondern im Herzen des alten Europas ab, Frankreichs ländlichen und vom öffentlichen Nachverkehr oft abgehängten Landstrichen mit ihrer schlichten Zweckerchitektur, ihren aufgelassenen Läden, verarmten, wie leergefegt wirkenden Dörfern. (11)

Eines der von Vormwald aufwendig produzierten Künstlerbücher, „concrete illusions“, gibt eine Vorstellung davon, um einen wie umfangreichen Werkkomplex es sich hier handelt. Fotografiert und gesammelt wurden die Häuser und Schuppen auf seinen Fahrten quer übers Land, in das Künstlerbuch „Concrete illusions“, zu dem Klaus

Honnef einen Essay beisteuerte, sind Arbeiten aus den Jahren 2010-2013 aufgenommen. Da finden sich Baustellen unter azurblauem Himmel, (12) funktional daher kommende Wartehäuschen, deren Aufbau sich nicht erschließt (13), ins Nichts oder unmittelbar auf ein Haus zuführende Schienen, hier mit Gänsen und Hubschrauber (14) oder eine karge Freizeit-Idylle für – nach den Birckenstocksandalen zu schließen – deutsche Gäste (15).

Und immer wieder Verkehrszeichen und Schilder, hier ein Wartehäuschen, das auch eine Art „Tiny House“ oder ein Wohnzimmer für Obdachlose abgeben könnte. (16)

Hin und wieder appliziert der Künstler auch absurde Aufschriften auf die Gebäude, wie in großen Lettern: „Défense d' áfficher“: Verbot zu plakatieren. Diese Ermahnung brachte man im neunzehnten Jahrhundert an den Fassaden repräsentativer oder klerikaler Gebäude an, manchmal, wie in Paris, auch in Stein gehauen, um die Flut der Werbepлакate einzudämmen. Die Aufschrift „Defense d'áfficher“ (17) prangt jetzt trotzig auf der Stirnseite eines nicht ganz so repräsentativen Bauwerks in so luftiger Höhe, dass man ein Gerüst bräuchte, um das Verbot zu umgehen und es wohl in Augenhöhe, im straßennahen Bereich erst gar nicht wahrnimmt.

Manche Gebäude sind so akkurat angeordnet, dass einem ob so viel Ordnungswille bange werden kann, manchmal ist es auch nur ein Detail, das einen Hang zur Bürokratie an dafür nicht wirklich prädestiniertem Ort nachkommt. (18)

Ist es Gerhard Vormwalds unsichtbar bleibende Hand, eine Zuspitzung von Vorgefundenem, eine Erfahrung, die sich hier bildlich niedergeschlagen hat? Oder handelt es sich beim Titel des Werkkomplexes „concrete illusions“ möglicherweise um eine Anspielung auf eine Arbeit von Timm Ulrichs „Concrete poetry“? (19)

Timm Ulrichs nimmt hier einen Akt der Kontextverschiebung vor, indem er einen Schriftzug in sinnlich faßbare Lettern aus Beton auf den Boden setzt und dabei mit unterschiedlichen Bezügen spielt: Man kann an die Forderungen der zu diesem Zeitpunkt viel beachteten Konkreten Poesie (concrete poetry) denken, aber auch an den Baustoff Beton (concrete), der in Formulierungen wie „Betonkopf“ oder „Betonburgen“ in gesellschaftlichen Zusammenhängen negativ besetzt ist. Der Baustoff ist mit der Kritik an städtebaulichen Fehlentwicklungen, wie sie in der „Unwirtlichkeit der Städte“ 1965 von Alexander Mitscherlich beschrieben wurden, in Verruf geraten.

Vormwalds „Concrete illusions“ - wären bildhaft gewordene „Konkrete Illusionen“ oder „konkretisierte Einbildungen“, „verfestigte Trugbilder“ oder aber „Beton Blendwerk“? Die Übersetzung ins Deutsche beinhaltet all das – und man könnte hier wieder auf Robert Venturi verweisen, der die Vielfalt der Bedeutungen ihrer Klarheit vorzieht. Bilder, die den Baustoff Beton, im Sinne des „Beton-Blendwerks“ („concrete illusions“) zum Gegenstand haben und das Bauen, oder ganz konkret die oft dem Außenstehenden unbegreiflich bleibenden Vorgänge auf einer Baustelle thematisieren, gibt es eine ganze Reihe in diesem Künstlerbuch.

Frankreich ist nicht nur das Land der berühmten gotischen Kathedralen, sondern auch das Mutterland der modularisierten und standardisierten Bauweise. Beides hängt enger miteinander zusammen, als man das im ersten Moment wahrnimmt. Bereits die Steinmetze der Kathedralen fertigten im Winter einzelne, in den Maßen und im Dekor gleichartige, wiederkehrende Bestandteile des Bauwerks, wie Pfeiler und Kapitelle oder das Maßwerke für Fenster, auf Vorrat an. Sie deponierten die Versatzstücke in einem wohl sortierten Steinlager um sie erst später, in den Sommermonaten zu verbauen, folgt man hier den Forschungen von Dieter Kimpel und Robert Suckale zum Kathedralenbau von Amiens.⁶

⁶ Vgl. Dieter Kimpel, Robert Suckale: Wie entsteht eine Kathedrale? In: Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. Bd 1 Hrsg.v. Werner Busch, München 1987, S.55-80, S.73

Es sind Verbindungen zwischen den kühnen statischen Höhenflügen der Kathedralen und den Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts gesehen worden, einer Zeit, in der auch viele Kathedralen erst zu Ende gebaut wurden und manch ein öffentlicher Bau, wie z.B. große Bahnhöfe sich im Stil an Kathedralen anlehnten. So spricht beispielsweise Walter Benjamin vom „Religionsbahnhof in Marseille“, hier durchaus von seiner architektonischen Formensprache ausgehend.

Die Idee, Bauteile standardisiert vorab zu produzieren, wenn auch nicht mehr von Hand gefertigt, sondern unter Einsatz von Baumaschinen, kam in Frankreich und Deutschland als serielles und „Neues Bauen“ (Ernst May) in den Zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts dann zum Tragen, um später von französischen Architekten wie Raymond Camus in der Sowjetunion und Staaten des damaligen Ostblocks im Plattenbau eingeführt zu werden. Modularisierung als Grundzug des billigen, modernen, funktionalen Bauens aus Stahlbeton kennzeichnet viele, schnell hochgezogene oder lieblose Lösungen, die auch Einzug in Vormwalds Kosmos der „Concrete illusions“ fanden. Wie wir gesehen haben, spannen sich hier kulturgeschichtlich mehr tragfähige oder auch luftige Verbindungen auf, als man im ersten Moment vermuten mag.

Kehren wir noch einmal zurück zu den klassischen Theorien der Architekturgeschichte mit dem von Vitruv geforderten Dreiklang von Festigkeit, Nützlichkeit und Schönheit. In Vormwalds Capriccios finden wir niemals alle drei Prinzipien verwirklicht. Mal mangelt es erheblich an der Standfestigkeit des Gebäudes, (20) und es scheint, ein wenig, wie in den analogen Fliegebildern aus der Pariser Zeit als Werbefotograf, gegen die Schwerkraft angekämpft worden zu sein (21) mal fragt man sich, was hier geschehen sein mag, da eine solch vollgepackte Architektur unbrauchbar für das Wohnen und Arbeiten geworden ist. (22) Schönheit, das dritte Prinzip Vitruvs ist zwar oft als symmetrische und proportionale Integration, in Bildaufbau und Farbigkeit augenfällig – aber angemessen im klassischen Sinn ist eine solche Architektur keineswegs. Allerdings bereitet sie Vergnügen und

wie wir gesehen haben synthetisiert sie tatsächlich die unterschiedlichsten Vorstellungen vom Bau, aber gleichzeitig auch von Vormwalds Wahlheimat Frankreich, aus deren visuellen und kulturellen Anschauungsmaterial er schöpfte. Bei all dem aussortierten Krempel, der auf den Bildern zu sehen ist, bei all den modularisierten Versatzstücken auf öffentlichen Plätzen oder den hilflosen Versuchen der Einhegung des Chaos, dem unfreiwilligen, der Situation geschuldeten Einfallsreichtum ihrer ländlichen Bauherren, sind die Bilder nicht nostalgisch oder pittoresk. Viele sind eher surreal, eine Hommage an die werkenden und sich im Behelfsmäßigen einrichtenden Landbewohner und Landbewohnerinnen. Sie zeigen die achtlos verstreuten, wuchernden Hinterlassenschaften des alltäglichen Leben und durch Vormwalds mal zarte, mal robuste Eingriffe wird ihnen noch einmal ein zweites Leben gegeben: Die Bilder entfalten ihre Strahlkraft zwischen Einverständnis, Faszination und Entzauberung.

Zwei Bildsorten lassen sich dabei unterscheiden: Bilder, die mit einer Art von desolater Heimeligkeit arbeiten (23), dabei aber nach akuraten Kompositionsprinzipien ausgerichtet sind und die durchaus Parallelen zu Vormwalds fotografischem Blick des Frühwerks auf die städtische Architektur in England erkennen lassen (24), wir sehen einige davon in der Ausstellung. Die zweite, ergänzende Bildsorte zeigt, gerne in gleißendes Licht getaucht, Bilder von Baustellen, (25) unvollendet gebliebenen Bauvorhaben, absurden Brückenkonstruktionen (26) und strikten Verkehrsregulierungen am architektonischen Nicht-Ort (27). Beides gehört zusammen, will man die ästhetischen und vielleicht auch damit gesellschaftlichen Widersprüche des Landes zur Sprache bringen: das sehr praktische, kommerzielle, rationalisierte Vorgehen, so nüchtern, breitendeckend und kostensparend wie möglich berechnet einerseits, dann aber auch wieder finden sich Relikte aus längst vergangenen Zeiten.

Betrachten wir zum Schluss noch einige Bilder, Bilder die Sie in der Ausstellung sehen können oder Bilder, die ich aus dem Fundus einer

mir damals von Gerhard Vormwald zur Verfügung gestellten PDF entnommen habe,

Ich habe zwei Bilder mit raffiniert geschachtelten, mit geometrischen Grundformen spielenden Durchblicken ausgewählt. Auf dem ersten (28) sehen wir inmitten eines mit großen Bäumen bestandenen, ungepflegten Gartens ein abgedecktes Haus mit Walmdach. Davor ist mittig ein ebenfalls schon recht angegriffenes Häuschen mit steinernem, klassizistisch anmutenden Dreiecks-Giebel platziert. Durch das offene Fenster können wir auf das dahinterliegende Haus blicken, das mit einem angelehnten Fensterrahmen unseren Blick zurückwirft. Auf dem Sims steht ein kleiner Bildschirm, die Farben blau und rot der zerfetzten Plane am Fenster erinnern im Verbund mit den auffallend weißen Fensterrahmen an die Nationalfarben Frankreichs.

Auf dem nächsten Bild (29) haben wir einen Ausschnitt aus einem Haus, an dem behelfsmäßig schon viel herumgebastelt wurde, Mauerwerk, Backsteine, abgeblätterter Verputz in sumpfigem Grün. Unser Blick wandert durch eine unverglaste Fensteröffnung ins Innere des Hauses und auf der anderen Seite durch eine ebensolche Öffnung wieder hinaus auf eine Meereslandschaft mit großem Schiff, blauem Himmel und weißen Wölkchen - das Bild im Bild wirkt wie ein Plakat aus einem Reisebüro. Trotzdem oder vielleicht doch gerade deswegen weckt das ans Fenster gelehnte Brett den Eindruck man könnte jetzt einfach kopfüber Anlauf nehmen - und wie von einem Sprungbrett hinunter ins kühlende Nass springen.

Die beiden nächsten Fotos sind „dekorierte Schuppen“ in dräuender Wetterlage. (30)

Bei den in beiden Bildern symmetrisch in die Front eingelassenen goulouiseblauen Sprossenfenstern könnte es sich um die gleichen „Bauteile“ handeln. Während auf dem einen, wenn man dies in diesem Kontext so nennen mag, im Vergleich „majestätischerem“ Gebäude eine Art Rundbogen-Kirchenfenster mit eingelassener Glasmalerei

aufgebracht ist, birgt der andere, ärmliche Schober (31) ausrangierte Verkehrsschilder in einem Abschnitt des Daches, am auffälligsten ein Schild, dessen Schriftzug zu „déviation“ - Umleitung ergänzt werden kann. Eine Satelittenschüssel kündigt in die Jahre gekommenen Fortschritt an, ein makelloser rosaroter Zaun den Willen zum Verschönern.

Der gleichen Sippschaft gehört dieses Häuschen an, das einem gewaltigen Kubus aus gepressten Strohquadern vorgelagert ist, gerade so als handelte es sich um den Vorbau eines riesigen Bauwerks. (32) Kontrastiert wird das Hybridgebäude durch die geometrisch - abstrakten Muster auf einem Aschenboden linkerhand und eine umgestürzte, geländerartige Einfassung von Holzplanken. Der blaue Himmel mit weißen Wölkchen, das rote Dach – die Nationalfarben Frankreichs lassen grüßen.

Und hier noch einmal zwei Vertreter aus der gleichen Familie, die es etwas weiter gebracht haben, ebenfalls in Erwartung des Sturms: (33) Ein Haus aus Feldsteinen, Träger eines prächtigen Spitzbogenfensters, mit Maßwerk und kunstvoller Glasmalerei, das einen Großteil der Fassade einnimmt. Sein Glanz reicht auch noch um die an eine Werkstatt erinnernde Eingangstür zu illuminieren, die im bekannten gouloiseblau und mit ähnlicher Einteilung wie die Sprossenfenster der ärmeren Verwandten gehalten ist.

Und auch hier noch ein letzter, arrivierterer Vertreter, dieses Mal mit ovalem Fenster, zwei französischen und einer europäischen Flagge und einem Windrad. (34)

Zwei frontal aufgenommene Häuser wecken eher kriminalistischen Assoziationen, auch dazu lädt das finstre Wetter ein.

Wir sehen die der Straße zugekehrte Ansicht eines, von Schutt umgebenen Hotels (35), hier scheint alles vernagelt und verrammelt zu sein, auch der Zugang durch die Tür. Auf dem Dach weist das Signet des

Hotels, ein sich aufbäumendes schwarzes Ross, schon aus der Ferne dem Reisenden den Weg, pink erstrahlt die Neonreklame mit dem Namenszug des Hotels. Zumindest teilweise ist sie noch intakt, aus einem Hotel du Cheval Noir, wird so ein Hotel du Che. In die Holzverschlüsse der Fenster sind Gucklöcher eingelassen und es brennt tatsächlich Licht. Im Erdgeschoss wirkt es, gedämpft durch einen Vorhang in Rottönen fast heimelig. Man denkt an ein Bordell oder ein anderes Etablissement, dessen Kunden lieber unerkannt den Hintereingang wählen.

Und was mag sich in dieser aufgelassenen, ehemaligen Pferde-Metzgerei abspielen? (36) Hier irritiert ein (auch schon in einem anderen Bild verwendetes) überdimensioniertes Detail, das an ein zerknülltes Papier erinnert – oder handelt es sich um ein abgerissenes Plakat?

Einen Charme, der ein wenig an Vorstadtgärten erinnert, entfaltet dieses mittig auf dem Bild thronende, geschmückte Haus. (37) Wir sehen viele französische Fähnchen, aufgereiht wie Wimpel zwischen Kamin und Dachfirst wehen. Sie bildet den optischen Gegenpart zum Gerüst auf der anderen Hausseite. Wir entdecken im Obergeschoss die Silhouette einer Bewohnerin, sie wirkt wie ein Schattenriss. Denn eigentlich könnte das Haus auch unbewohnt sein, denn vor der Tür ist ein schon teilweise mit Grasbüscheln bewachsener Sandhaufen aufgeschüttet, den man heraufklettern müsste, um sie zu erreichen. Das seltsame Idyll wird durch gemalte Rehe auf einer Mauer oder sind sie doch „echt?“, das lässt sich schwer entscheiden, links des Hauses vervollständigt, sowie durch eine Rosenstock und die Statuette eines gipsernen Engels auf dem Sandhaufen. Der Autoreifen im Vordergrund – er ist wichtig für die Komposition des Bildes - könnte vielleicht einmal als Pflanzgefäß Verwendung finden. Und wer möchte, aber das ist jetzt das deutsche Auge, französische Gräber sehen anders aus, könnte auch Todesassoziationen aufkommen lassen, Gerhard Vormwald hegte ja ein besonderes Interesse für Friedhöfe, ein solcher Werkkomplex ist in der Ausstellung zu bewundern. (38) Dann wäre der Sandhaufen vor der unzugänglich gewordenen Tür ein bepflanztes

Grab mit einem Engel, der Totenwache hält, der Schattenriss der Figur im Obergeschoss und der Rabe fügen sich nahtlos in diese Assoziationskette ein.

So kommt man ins Sinnieren und Weiterspinnen: Vormwalds Werk bleibt nicht nur wegen seines frühen Todes prinzipiell unabgeschlossen. Man könnte sagen, es pflanzt sich im Imaginären seiner Betrachter*innen, im „Vormwaldisieren“ beharrlich fort – auf der Grundlage der eigenen Bilderinnerungen, der Freude an der visuellen Fantasie. Von daher, begleitet uns seine Bildwelt, haben wir uns erst einmal auf sie eingelassen, als Reisegefährte, der uns gerne auch einmal zum einen oder anderen Luftsprung verführen mag.