

REZENSIONEN

Wols, Photograph. Mit einem Text von LASZLO GLOZER. München: Schirmer/Mosel 1978. 220 Seiten, 325 Abb., davon 102 ganzseitige Tafeln, DM 38,—.

1965 veranstaltete der Asta der Universität Tübingen, an der der Rez. damals studierte, eine Fahrt zu der großen Wols-Retrospektive im Frankfurter Kunstverein. Sic tempora ... Wenn eine solche Initiative seitdem nicht mehr denkbar ist, so liegt das nicht nur an der veränderten Kulturpolitik der Asten, sondern auch an Künstlern wie Wols. Wols vertritt einen Künstlertypus, bei dem sozusagen kaum etwas „anschlägt“, keine kritische, essayistische oder wissenschaftliche Bemühung, keine engagierte Sammel- und Ausstellungspraxis. Er ist immer wieder neu zu entdecken und zu bestimmen, d. h. er steht in Konstellation mit bestimmten Bewegungen des Zeitgeistes und des Kulturgeschehens. Zwei Höhepunkte hat seine Rezeptionsgeschichte mit Sicherheit schon gehabt: das waren die frühen 50er Jahre und die erste Hälfte der 60er Jahre. Die Frage ist, ob wir derzeit eine erneute Renaissance dieses Ensembles aus Kunst und Biographie, das Wols heißt, erleben.

Das Buch von Laszlo Glozer, das nach den Retrospektiven in Berlin und Paris 1973 der bedeutendste Aktivposten einer solchen Wiederbelebung wäre, ist jedenfalls auf unverkennbare Weise von aktuellen Interessen geprägt, darin, aber auch nur darin vergleichbar mit den Bemühungen Werner Haftmanns um Wols in den frühen 50er Jahren. Zunächst war es die allgemeine Aufwertung der Fotografie, die ein Buch über Wols als Fotografen möglich machte. Dann war es die gesteigerte Sensibilisierung für schwierige Biographien, sagen wir ruhig: die Hinwendung zum Outcast, zum „Aussteiger“, die Wols erneut in den Blickpunkt rücken ließ. Und hier leistet dieses Buch sehr viel, sehr viel mehr, als es von einer fotohistorischen Monographie zu erwarten wäre. Wer sich heute über dieses merkwürdige Leben orientieren will, das sich immer zu leicht genommen hat und immer zu schwer belastet wurde, der wird nicht in einem Buch oder Aufsatz über den Maler, sondern nur in dieser Arbeit über den Fotografen Wols Auskunft finden. Das gilt bis zu der Zeit, da Wols die Fotografie liegen ließ und sich ganz der Malerei zuwandte, also bis zum Anfang der 40er Jahre. Für den letzten Lebensabschnitt stehen vergleichbare Arbeiten noch aus, von kritischen Studien zur Malerei oder einem Oeuvre-Katalog ganz zu schweigen. Wenn man Glozers behutsame, niemals aufdringliche oder indiskrete Lebensbeschreibung liest, dann wird einem schlagartig der Zueigewinn bewußt, den diese neuerliche Subjektivierung der kunsthistorischen Perspektive bringen kann, und es wird klar, welche furchtbare Enthaltensamkeit die Kunstgeschichte seit vielen Jahren in dieser Hinsicht geübt hat, vielleicht üben mußte, nach den Heroengeschichten des 19. Jahrhunderts und nach den Künstlerromanen der Zeit danach.

Eine Arbeit, die dem Fotografen Wols gilt, steht unvermeidlich unter der Frage nach der Qualität und Eigenständigkeit dieses bisher nie recht wahrgenommenen fotografischen Oeuvres. Wie so viele Fotografen der 20er und 30er Jahre kam Wols zu seinem Metier, weil es Mode war, wenig Ausbildung voraussetzte und weil

es ein halbwegs erfolgreiches Mittel zur Existenzfristung bot. Ob wir den Dadaisten Raoul Hausmann, die Soziologin Gisèle Grund, den Philologen Walker Evans, den Journalisten Brassai, den Juristen Erich Salomon nehmen — irgendwann, aus der Not oder der Gunst der Stunde heraus, wird man Fotograf, ist man Fotograf. Wols, der ein wenig die Fotografie in einem Berliner Atelier, vielleicht auch am Bauhaus gelernt hat, lebt seit 1932 in Paris, reist gut zwei Jahre durch Spanien; „es ist eine Reise, die keine Ergebnisse für die Kunst zeitigt“; die Kamera ist dabei, die Fotos sind nett, lebendig, nicht mehr. Ab 1937 kommen mit einem Mal große Aufträge, Ausstellungen, an erster Stelle die Fotoberichterstattung über den Modepavillon der Weltausstellung im Mai 1937. Dann wird Paris das große Thema, das Paris der kleinen, abständigen Details, das Paris der abgerissenen Plakatwände. Eine zweite große Motivgruppe bilden die Portraits der Künstlerfreunde, eine dritte die Stillleben. Diese Aufnahmepraxis, die jetzt von vermehrter Zeichen- und Maltätigkeit begleitet wird, beschäftigt Wols mit kriegsbedingten Unterbrechungen bis ca. 1942. Das engagierte, professionelle fotografische Werk von Wols, das im Einzelnen schwer datierbar ist, entsteht also während eines halben Jahrzehnts.

Geht man den Bildteil dieses Buches durch, so fällt einem zunächst die mangelhafte technische Qualität vieler Fotografien auf. Da ist etliches ohne Not unscharf, schlecht ausgeleuchtet, verkratzt, unsicher im Ausschnitt. Wieviele Mängel auf den Erhaltungszustand der Negative oder auf die Qualität der Abzüge gehen — es soll eine bessere Serie geben —, ist oft schwer zu entscheiden. Doch sieht man hier Aufnahmen, auf die Autor und Verlag besser verzichtet hätten; bisweilen ist der Lapsus das einzige Stilmittel. Die Frage stellt sich jedoch, inwieweit diese Nachlässigkeit im Technischen Tendenz hat oder nur zu Lasten mangelnder professioneller Fertigkeiten zu veranschlagen sind. Wir wollen dieses Problem noch einen Moment zurückstellen und noch einen anderen Eindruck notieren. Den größten Teil von dem, was Wols fotografiert hat und wie er es fotografiert hat, hat man schon einmal gesehen. Wols, daß muß ganz klar sein, ist ein Nachgeborener; 1932, als er anfängt, ist das stilistische und motivische Repertoire der Neuen Fotografie schon etabliert. So ist in seinen Stadtlandschaften viel von Kertesz und Krull, in den Plakatwänden viel von Brassai und Evans, in den Portraits viel, zu viel Man Ray. Dieser Eindruck scheint so übermächtig, daß Wols-Verehrer nicht anders können, als ihn erst einmal radikal zu verneinen. Petr Král hat in den „Cahiers du Musée Nationale d'Art Moderne“ (1980, H. 3) jüngst etwaige Assoziationen an den Aufnahmestil der Zeit als Illusion verworfen. „Betrachtet man diese Fotos aus der Nähe, so wird man bald sehen, daß sie sich ganz gegensätzlich verhalten.“ Was ist der Gegensatz zur Neuen Fotografie, was ist, aus der Nähe betrachtet, die spezifische Differenz der Fotografien von Wols? Lohnt es sich, näher heranzugehen? Glozer, der die Frage der Abhängigkeiten weder abwehrt noch überbewertet, sieht Wols' eigenständiges Vorgehen zunächst einmal als Erweiterung der inneren Möglichkeiten vorgegebener Bildklischees. Das vermag er sehr schön an Wols' Versionen des außerordentlich beliebten Motivs „Pariser Rinnsteine“ zu zeigen. Was die Kollegen als abstrakt wirksames Kürzel für diese Großstadt herausgehoben haben, wird für Wols zur

Szenerie winziger Dramen, in denen Puppen, Münzen und Flaschenverschlüsse geheimnisvolle Beziehungen aufnehmen. Wols bevölkert das Geschiebe dynamischer Formen und subtiler Tonkontraste. Dieser Zug ins Spielerische, der auch einer Verniedlichung gleichkommt, dürfte für die schwierige Stilsituation der End-Dreißiger-Jahre nicht ganz untypisch sein. Derlei findet man auch bei Klee und in der Fotografie bei Moholy-Nagy. Abzusetzen wären dagegen die Fotografen, die den Gefahren dieser Tendenz gezielt Widerstand leisten: Raoul Hausmann und Walker Evans würde ich an erster Stelle nennen.

Dieses Mittel: Bevölkerung der großen Formen, das der Nähe zur Kleinkunst nicht entgeht und sie zum Teil bewußt sucht, entläßt aus sich heraus, das hat Glozer als zweites Spezifikum für Wols beansprucht, eine Tendenz zur radikal subjektiven Sehweise und zur surrealistischen Bildpraxis. Mit den Plakatwänden (seit 1938) spätestens steht Wols im Lager der Surrealisten, dann fotografiert er den Kreis der surrealistischen Maler, Dichter und Modelle. Sein Meisterstück in surrealistischer Fotografie hat Wols jedoch mit den Stilleben geliefert — und wenn es einen Teil des fotografischen Werkes von Wols gibt, der Bestand haben wird, dann sind es nicht so sehr die Plakatwände, die man zuerst für die besondere Attraktion seiner Fotografie hält, sondern diese rohen und düsteren Bilder. Hier wird aus dem Spiel der Accessoires sehr schnell blutiger Ernst, wörtlich genommen, betrachtet man die zerschnittenen Innereien, abgehäuteten Tierkadaver, offenen Früchte etc. Diese Dinge sind zu ihrer Krudität und zu ihrem tristen Ambiente geradezu verurteilt: da wirkt nichts hervorgehoben, präpariert, stilisiert. Es sind — die Formulierung sei erlaubt — „Hard-Core-Stilleben“. Bei aller Nähe zu den „symbolisch funktionierenden Gegenständen“ Dalis zieht ihre Vulgarität eher herab, als daß sie programmgemäß Phantasiearbeit anstoßen. Leider geht Glozer bei seiner ausführlichen Befassung mit der surrealistischen Dingtheorie nur auf deren gewissermaßen offiziöse Gestalt ein. Es fehlt der Hinweis auf die Diskussion über den Schockeffekt, es fehlt jede ausgearbeitete Parallele zum surrealistischen Film. Nicht die Fotografen Peterhans oder Savitry oder Sougez halten als Analogie bzw. Kontrastfolie zu diesen barbarischen Fotos stand, es sind natürlich Bunuel und Eisenstein, die hier ihre Spuren hinterlassen haben. Während jedoch Standfotos eines Eisenstein-Films immer eine formal versierte Komposition bieten, finden wir gerade beim frühen Bunuel jene „Kunstlosigkeit“ (Glozer über Wols), jene ganz leichte Unschärfe, Unsauberkeit und Unfertigkeit der Bilder, die im Film wie im Foto dem Unappetitlichen den Charakter privater Obsessionen verleihen. Roland Barthes hat einmal von einem dritten, einem „stumpfen Sinn“ (sens obtus) der Fotografie gesprochen, der nicht in der Bildsyntax oder Motivbedeutung beschlossen ist, sondern quer zur artikulierten Sprache des Bildes liegt und der gewissermaßen der schieren, historisch unverdauten Materialität der Dinge zur Anschauung verhilft (Cahiers du Cinéma 1970, H. 222). In seinem letzten Buch „La Chambre claire“ (1980) hat Barthes den „stumpfen Sinn“ durch seinen Begriff des „punctum“ ersetzt, das ist: „Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt“. „Das 'punctum' einer Fotografie ist das Zufällige an ihr, das mich sticht, mich schlägt, mich schmerzt.“ Bart-

hes entdeckt dieses Moment vor allem in den anspruchslosen Bildern der Atelier- und Amateurfotografen, doch möchte wohl schwerlich eine andere Serie von Fotografien zu finden sein, die wie die Stilleben von Wols sich an die Inszenierung des „stumpfen Sinns“, des „punctum“ macht. Das heißt, daß sie in dieser Engführung Schläge wie mit einem stumpfen Gegenstand austeilte, ziellos Wunden zufügt. „Die Wunde“, so sekundiert Glozer diesen Überlegungen in der Einleitung, „eine Metapher des Interpretieren für das verwundete Leben des Künstlers, für die Botschaft der Bilder. Tatsächlich: Dutzende von Zeichnungen und mehrere der Bilder könnte man aufzählen, die an entscheidender Stellen Verdichtungen, formale Fixierungen, runde Aussparungen, Löcher aufweisen — 'wunde Stellen'.“ Dazu zeigt Glozer das Selbstbildnis von Wols mit Wunde aus der Zeit um 1936. Der Künstler trägt hier das kreuzförmige Pflaster auf der Wange, als sei es eine Signatur von Beuys. Glozer nennt Wols einen „Verletzungsspezialisten“. Die vielfach versehrten Tierkörper der Stilleben zeugen davon.

Wenn wir also sagen, daß die mangelnde technische Perfektion gerade dieser singulären Aufnahmen Stilmittel sein kann, daß sie zum gewünschten Schockeffekt beiträgt, indem sie nicht das Opake, Glänzende, Technoide der Natur- und Kunst- dinge herausstellt, sondern den Oberflächen etwas Fischiges verleiht, dann muß das nicht heißen, daß ein durchgängig bewußter Gestaltungswille am Werk war. Die Stilleben sind eine private Unternehmung, ohne Auftrag und wohl auch ohne Reaktion von außen entstanden. Da gerinnen äußere Not, zwanghafte Intimität und künstlerische Mittel zu einem heiklen Konglomerat, da kommt eine Permissivität auf, die sich schließlich aller Komponenten, der Dinge, der Mittel und der Antriebe nicht mehr so recht sicher ist. Damit sprechen wir ein Problem an, das im Falle Wols nicht nur für die Zeit der Not des Krieges und der Emigration gilt, sondern auch davor und danach latent vorhanden ist. Und das Berührungspunkte zur Gegenwart hat.

Wenn man das bisher mehr geahnt als gewußt hat, so kann man jetzt in Glozers Buch noch erstaunlichere Belege dafür finden, als es die Stilleben sind. Seine Arbeit wird eigentlich dort am wichtigsten für ein neues Verständnis von Wols, wo sie sich das unwahrscheinlichste Material vornimmt. Da gibt es nämlich Fotografien, die nicht nur halb verunglückt sind, sondern nach oberflächlichem Betrachten gleich in den Ausschuß gehörten. Es sind Fotografien, die auf den ersten Blick als dilettantische Reproduktionsversuche von Wols' Aquarellen gelten könnten: sie zeigen ein Blatt und viel zu viel Ambiente, um als Reproduktion taugen zu können. Sie sind nicht unbedingt als Bekräftigung der Personalunion von Zeichner und Fotograf zu lesen. Als „Bilder der poetischen Verklammerung von Kunstwerk und Milieu“, als Zeichen für die Reise nach Innen, für die Beschränkung aufs Eigene und als ganz und gar lieblose Bilder eröffnen sie eigentlich die Phase der kunstlosen, subjektiven Fotografie der „private realities“, die doch offiziell erst nach weiteren 30 Jahren Dingschärfe, Hochglanz und zu gezieltem Sehen in den 70er Jahren beginnt.

Wolfgang Kemp