

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 18: Collaboration Edward Ruscha

Artikel: Photographien von Wols = Photographs by Wols

Autor: Thorn-Prikker, Jan / Kahmen, Volker / Heusch, Georg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681092>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PHOTOGRAPHIEN VON WOLS

Wols (1913–1951) wird vielen vielleicht als ein bedeutender Maler der Nachkriegszeit bekannt sein. Sein Name ist mit den Anfängen des Informel verbunden. Er ist Pionier einer abstrakten Malerei, die nicht im Formalismus aufgeht. Abstraktion als Psychogramm. Ein Geistesverwandter Fautriers oder des Amerikaners Jackson Pollock und doch unverkennbar von ihnen unterschieden.

1931 ging Wols, der eigentlich Wolfgang Otto Schulz hiess, aus Deutschland weg. Ein Emigrant lange vor dem Exil der Nazivertriebenen. Angeekelt von einer ganz spezifischen Form des deutschen Autoritarismus suchte er Paris, damals die Kunsthauptstadt der Welt, um dort zu leben. Wols hat es zu Lebzeiten nie weit gebracht. Er war arm. Als Photograph arbeitete er nur, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Aber oft genug lebte er, wie übrigens viele seiner Künstlerkollegen, vom Einkommen seiner Frau, die als Hutmacherin für die Haute Couture arbeitete.

JAN THORN-PRIKKER arbeitet für verschiedene Zeitschriften und Rundfunkanstalten. Er lebt in Bonn.

Mit seinen Gemälden hat er sich erst lange nach seinem frühen Tod einen Namen machen können. Neben seiner Malerei blieb die zweite bedeutende Werkgruppe seiner Photographien bis heute weitgehend unbeachtet. Daran haben auch gelegentliche Ausstellungen nichts ändern können. Dies ist um so verwunderlicher, als Wols weit über zehn Jahre vor allem als Photograph arbeitete und offensichtlich Verbindungslinien von seiner unverwechselbar persönlichen Art zu photographieren zu seiner Malweise führen.

Photographie war ihm vor allem ein Experiment der Formfindung in Hinblick auf seine Malerei. Es sind nur wenige von Wols ausgearbeitete Abzüge bekannt. Was blieb, ist ein Berg Negative in Schachteln und Kisten. Ein Sammelurium aus dem Nachlass eines zu Lebzeiten tragisch gescheiterten Menschen. Die Sorglosigkeit und Beiläufigkeit, mit denen er seine Photographien behandelte, führen zu der einzigartigen Situation, dass man den Nachlass eines bedeutenden Photographen der Moderne fast nur in Abzügen aus zweiter Hand, d. h. nicht autorisiert,

kennenlernen kann. Viele der publizierten Photographien von Wols unterscheiden sich – auch wenn es sich offensichtlich um die gleichen Vorlagen handelte – in Ausschnitt oder Abzugsqualität, weil es kein «Original» gab, an das man sich zu halten hatte, und weil man den Werk-Charakter dieser Arbeiten lange Zeit nicht erkannte.

niert. Abstraktion entwickelt sich bei ihm fast immer an Gegenständen, die er überschreitet. Man könnte sein Verfahren als Dekonstruktion bezeichnen. Zerstörung und Verwundung von Sachen und Menschen sind gleichermassen thematische und formale Elemente seiner Arbeit. Nie bleibt es bei blossen Ästhetisierungen, die für

« Parfois je suis trop fatigué pour m'arrêter de rire »

Die Lebensumstände seiner Zeit gehen im engen biographischen Sinn weit in seine abstrakten Photoarbeiten ein. Auf einzigartige Weise aber spiegelt sich in ihnen zugleich auch die Katastrophe der dreissiger und vierziger Jahre. Photographie der Armut, Photographie, die mit ärmsten Materialien auskommt, die sich aus dem Unrat vor Augen entwickelt. Die meisten seiner Aufnahmen entstanden in seiner Wohnung oder in ihrer unmittelbaren Umgebung. Den Blick vor Augen, daraus formt er seine Photographien. Er ist ein Maler mit der Kamera.

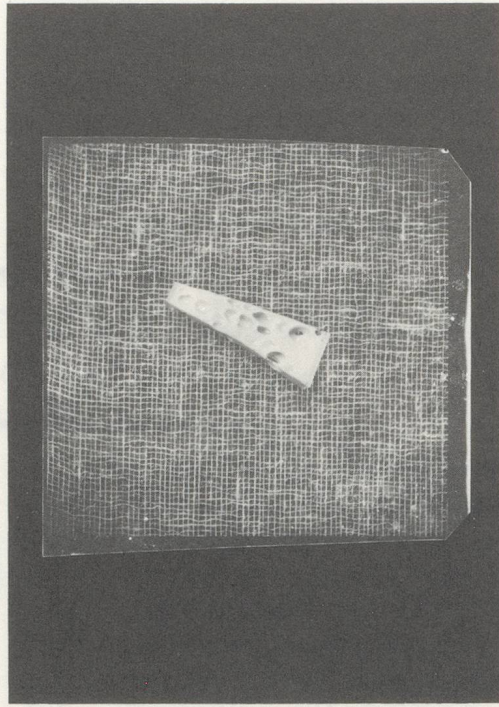
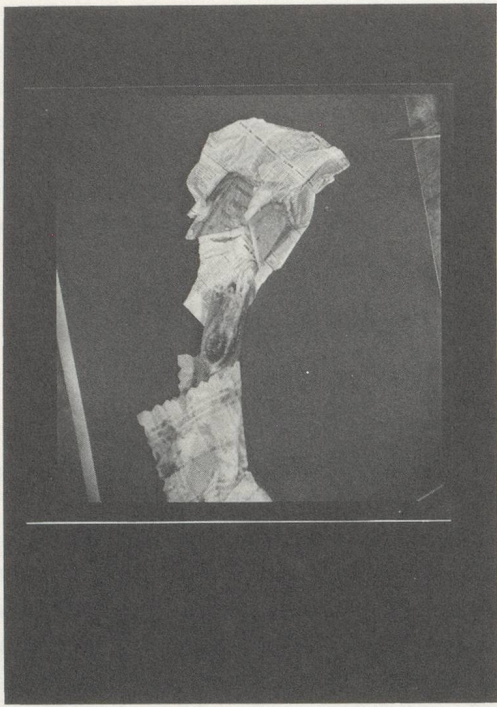
Bei keinem zweiten Photographen kenne ich diese Kraft, die abbildende Dumpfheit, das Verdoppeln der Photographie mit künstlerisch photographischen Mitteln zu überwinden. Wie Wols später als Maler seine Bildwelten zunehmend aus den Delirien der Trunkenheit entwickelt hat, so ist dieses Verfahren, ein Bild von einem gegenständlichen Ausgangspunkt aus zu entwerfen und in der Durchführung das Bildmaterial reich aufzulösen, es in seiner Materialität quasi zu übersteigern, auch an seinen Photographien zu beobachten. Hierin gleichen sich der Maler und der Photograph Wols. Ganze Serien seiner Bilder nehmen ihren Ausgang beim Motiv der Weinflasche und formen dennoch Weltbilder, in denen sich – wie im Inneren des Kopfes – die Explosionen des zweiten Weltkrieges zu wiederholen scheinen.

Fast erscheint es so, als hätte Wols am realitätsgebundenen Medium der Photographie die Technik der Ablösung der Gegenständlichkeit trai-

die Werke der «Nouveau Réalistes» so kennzeichnend sind.

Walter Benjamin, eine Zeitlang als Immigrant in Paris Leidensgenosse von Wols, beschreibt fast zeitgleich, aber ohne Wols zu kennen, den Typus des «destruktiven Charakters» als Prototyp des modernen Künstlers: «Der destruktive Charakter sieht nichts Dauerndes. Aber eben darum sieht er überall Wege. Wo andere auf Mauern und Gebirge stossen, auch da sieht er einen Weg. Weil er aber überall einen Weg sieht, hat er auch überall aus dem Weg zu räumen ... Das Bestehende legt er in Trümmer, nicht um der Trümmer, sondern um des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht.»

Wols photographiert das auf dem Boden liegende Baguette, eingewickelt in zerrissenes Zeitungspapier, zusammen mit zwei Käsestücken. Sofort verwandeln sich die Lebensmittel. Sie lassen ihre stoffliche Materialität hinter sich. Wie im Spiel werden sie zu Bedeutungsträgern. Ein Kaninchenknochen mit ein paar Kieseln auf einer schwarzen Unterlage reicht ihm, um Leben und Tod in ein Bild zu bannen, aus dem das Ungeheuer der Zeit blinzelt. «Fleur du Mal» – eine genuin französische Tradition der Ästhetisierung des Grauens. Die Bilder haben in Hunger und Not ihre Basis, das macht sie zu Zeitdokumenten, und doch bleiben sie nicht in der persönlichen Tragik stecken. Wie später Beuys hat Wols die seltene Kraft der Verwandlung von Stoff in Geist. Er gewinnt den verbrauchten Lebensmitteln einen zweiten Gebrauchswert ab. Seine Bilder sind nie eindimensional. Kein Photo nagelt den Gegen-



stand auf sein Abbild fest. Alle werden reicher in den Bildern, zu denen Wols sie verwandelt.

Wols photographiert einen abgerissenen Menschen, der unter ihm am Boden liegt, von oben in den Rücken. Die Kappe liegt neben dem Kopf, der in den Armen ruht und abgewandt vom Betrachter irgend etwas unter sich sucht. Neben dem Arm liegt ein länglicher Schatten, gross wie ein Sarg aus Dunkelheit, der den Mann halb schon verschlingt und aus dem sein Kopf doch ragt. Selten habe ich ein so vielschichtiges Bild abseitiger Lebendigkeit gesehen. In diesen Bildern leuchtet einem in dunkelsten Tönen das schönste mögliche Bild einer hässlichen Welt entgegen. Wols ist in dieser Welt untergegangen. Er starb 1951 an einer Lebensmittelvergiftung in Champigny.

Tragik und Glück gehen in seinen Photographien eine seltene Verbindung ein. Wo die Schön-

heit in der Geschichte keinen Platz hat, muss sie der Künstler erfinden, ohne sie sentimental als Lebenslüge an der Geschichte scheitern zu lassen. Wols hat diesen Balanceakt versucht. Seine Photos sind ähnlich wie seine Gemälde keine Verdrängungs-Illusionen, sondern der Versuch, der Zeit etwas entgegenzuhalten. Sie sind der trotzig Versuch, nicht zu kapitulieren, auch wenn man schon verloren ist. Sie entwerfen kein positives Bild, das man als Träumerei sentimental missverstehen könnte. «Tout ce que je rêve se passe dans une très grande et très belle ville, avec ses vastes faubourgs et les vues je n'ose pas la dessiner.» Wer diese Aufnahmen sieht, kommt um den Gedanken nicht herum, dass wir uns Wols, der seinen Tod geradezu herausgefordert hatte, nicht als einen unglücklichen Menschen vorstellen dürfen.



VOLKER KAHMEN, GEORG HEUSCH, JAHN THORN-PRIKKER IN EINEM GESPRÄCH ÜBER PHOTOGRAPHIEN VON WOLS

- T. P. Wie sind Sie auf die Photographien von Wols gestossen?
- K. Das war Zufall. Wenn man Photographie sammelt, wird man hellhörig. Man sammelt ja systematisch. Ich lernte bei Tut Schlemmer, mit der ich zusammenarbeitete, Elfriede Schulze-Battmann kennen, die Schwester von Wols. Ich fragte, es gibt doch von Wols Photos, wo sind die eigentlich geblieben? Sie sagte, dass die Negative bei ihr seien. Dann haben wir Frau Schulze-Battmann, die ja Kunsthistorikerin ist, besucht und haben dort einen Karton mit Negativen vorgefunden. Das war 1976, damals hat man diese Photographien noch kaum beachtet.
- T. P. Wieso kannten Sie denn diesen photographischen Nachlass?
- K. Ich hatte 1965 im Frankfurter Kunstverein eine Wols-Ausstellung gesehen. Damals wurden dort im Katalog vielleicht zehn oder zwölf Photos aufgeführt, von denen aber keines abgebildet war.
- T. P. Sie hatten also nur eine Vermutung, den Photographien ging nicht der Ruf eines photographischen Werkes voraus?

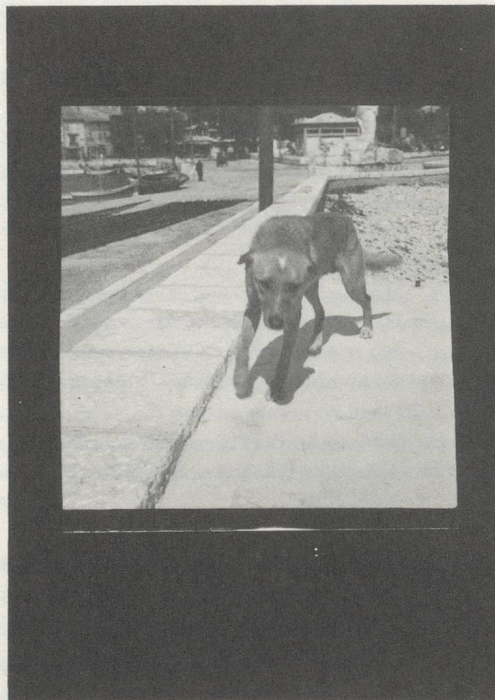
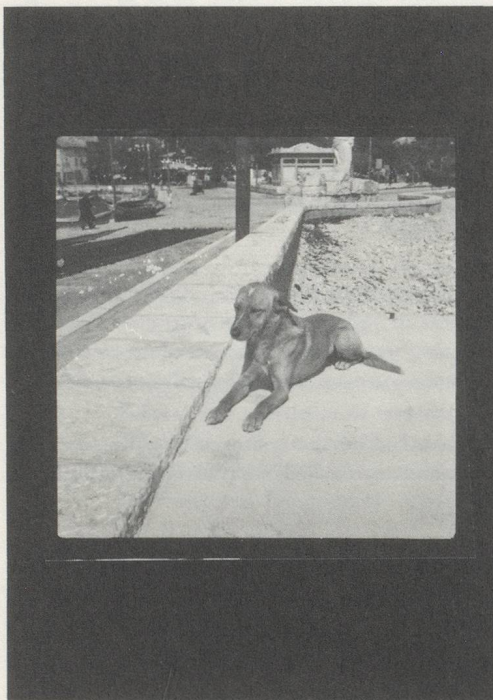
- K. Es sind ja in vielen Fällen Photographien von bekannten Künstlern gefunden worden. So hat man die Photos von Magritte gefunden, so haben wir bei Schlemmer die Photos gefunden. Von Wols wusste man, dass er in grösserem Masse photographiert hatte, da er ja auch Photograph war, da lag es nahe, nach Photographien zu suchen. Die Photos waren nicht als Filme zusammengelassen, sondern zu einzelnen Negativen auseinander geschnitten.
- T. P. Sind Sie denn bei Ihrer Suche auf Menschen gestossen, die den Wert dieser Photographien damals schon erkannt hatten, oder hat man das nur aus einer Art instinktiver Achtung vor dem toten Künstler aufbewahrt?
- K. Den Photos wurde damals noch kein eigenständiger Wert zugemessen. Die Negative waren in einem sehr schlechten Zustand, zum Teil waren sie ruiniert, unsachgemäss aufbewahrt worden. Keiner hat sich sonderlich darum gekümmert. Georg Heusch und ich haben dann diese Negative gesichtet. Uns war sofort klar, dass es sich um bedeutende Photographien handelte. Im Vergleich mit anderen Photographen war dieser Punkt gar keine Frage für uns.
- H. Wir haben dann Abzüge von diesen Negativen gemacht. Da die Negative in so schlechtem Zustand waren, ergab sich von selbst die Wahl des Formats. Es verbot sich, ein bestimmtes Vergrößerungsformat zu überschreiten. Wenn man grösser geworden wäre, dann wären die Kratzer allzu offensichtlich geworden.
- K. Ausserdem lagen grosse Abzüge gar nicht in der Intention unserer Sammlung. Wir haben immer den kleineren Abzug bevorzugt. Wir sind bei Wols von einem 18 x 24-cm-Format ausgegangen. Wir kannten grosse Abzüge von einigen Wols-Photographien und fanden sie grauenhaft.
- T. P. Wols' photographisches Werk ist also nicht in Vintage-Prints überliefert?
- K. Wahrscheinlich ist es bei Wols so, dass seine Photos in Reprints eine stärkere Wirkung haben als die wenigen, in schlechtem Zustand überlieferten Photographien. Hier fehlte dem Werk einfach die Sorgfalt.
- H. Es waren teilweise Hochglanz-Aufnahmen, die Wols selbst gemacht hatte, aber halt Hochglanz-Aufnahmen, wie sie nun einmal sind, wenn man sie unter primitiven Umständen in einem Hotelzimmer anfertigt.
- T. P. Sie haben diese Photos doch eigentlich dadurch aufgewertet, dass Sie sie mit einer Sorgfalt behandelt haben, die Wols' Lebensumstände ihm selbst als Photographen gar nicht erlaubten. Der Nachlass gibt also nur einen Hinweis auf die Person des Künstlers, mehr kann er nicht tun. Das Werk ist eigentlich in der Geschichte, in den Zeitumständen, in den tragischen Lebensverhältnissen von Wols untergegangen.
- K. Es gibt in der Photogeschichte ähnliche Fälle, z. B. die Entdeckung Atgets durch Berenice Abbott. Das berühmte Buch von Camille Recht aus den 30er Jahren basiert allein auf den Abzügen und auf der Auswahl von Berenice Abbott. Ein alter Abzug von Atget selbst ist natürlich mehr wert, weil er einen anderen historischen Rang hat, aber Atgets Werk ist nicht durch ihn selbst, sondern durch Berenice Abbott erhalten geblieben. Es gibt noch andere solcher Fälle, z. B. die «Storyville-Porträts» von E.J. Bellocq, die Lee Friedlander entdeckt und veröffentlicht hat. Es gibt also mehrere solcher Fälle, wo die Interpretation des Auges, das diese Dinge später sieht, massgebend ist, damit ein Werk überhaupt Bestand haben kann. Es ist natürlich ein Sonderfall in der Photographie. Abzugsqualität und Grösse der Formatwahl sind ja immer auch Interpretationen.
- H. Unser Interesse bei den Reprints war zunächst einmal konservatorischer Natur. Uns leitete keine Interpretationsabsicht.

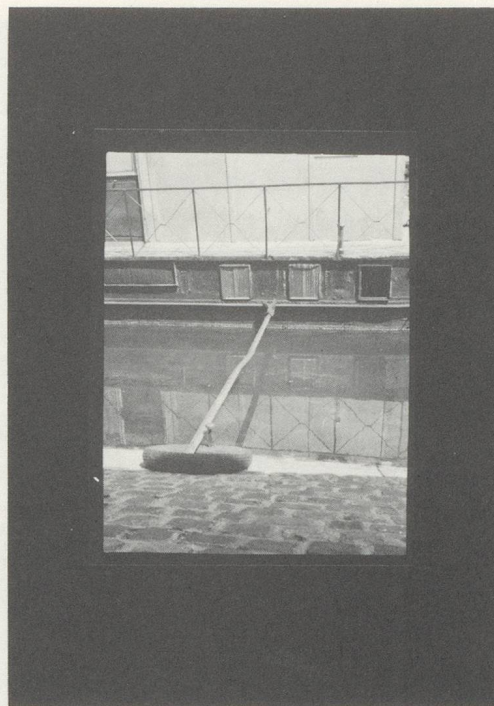
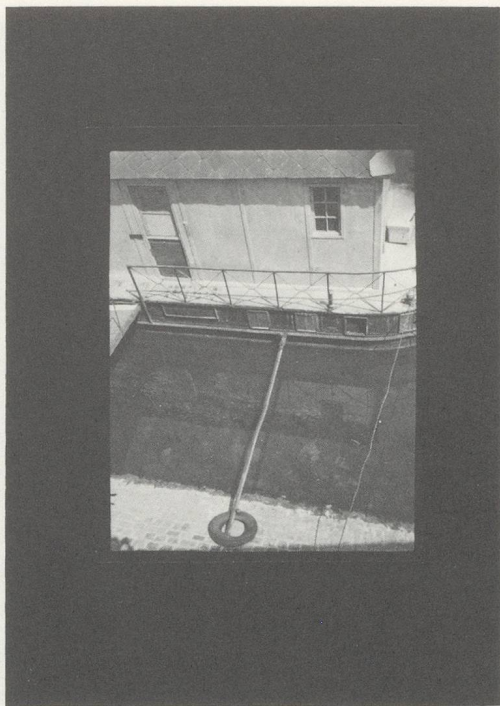
VOLKER KAHMEN geboren 1939 in Bonn. Studium der Kunstgeschichte und Germanistik. Lebt als freier Kunsthistoriker und Sammler in der Nähe von Bonn.

- T. P. Wo in der Geschichte der Photographie räumen Sie dem Werk seinen Platz ein?
- K. Wols ist natürlich ganz eigenwillig, hat mit Photographie im üblichen Sinn wenig zu tun.
- T. P. Ist es nicht vielleicht sogar falsch, Wols in die Photogeschichte einzuordnen? Er gehört in die Geschichte der Photographie hinein, weil er fotografiert hat, aber er bezieht sich nicht bewusst auf deren Strömungen. Er arbeitet nicht bewusst in der Bauhaus-Tradition von Moholy-Nagy, oder er orientiert sich auch nicht bewusst an der surrealistischen Photographie, auch wenn es da Nähen gibt.
- K. Man muss sehr vorsichtig sein. Es gibt viele Photos bei ihm, die mehr zeitverhaftet sind als andere, z. B. die Aufnahmen für die Weltausstellung in Paris 1937. Dann die Porträts, die einen grossen Teil seiner Photoarbeit ausmachen. Dabei sind manche ohne den Einfluss von Man Ray gar nicht zu denken. Die eigenständigsten Photos, die ihn am stärksten in seiner Sehweise zeigen, die Lebensmittelstilleben oder der Putzeimer, das ist ganz seine Welt. Da hilft die Geschichte der Photographie nicht weiter, da ist er neu. Seine «Décollage»-Aufnahmen dagegen berühren sich mit den Arbeiten Brassais. Er kannte diese Leute ja schliesslich auch. Wols hat höchstwahrscheinlich die Bücher der wichtigsten Photographen der Zeit gesehen.
- T. P. Ich stelle mir vor, dass ein ästhetisch sensibler Mensch, der in Künstlerkreisen lebt, diesen Bildern fast notwendig begegnete. Er geht in Buchhandlungen, er trifft Freunde in Cafés, die ihm zeigen, was ihnen gefällt. Man diskutiert darüber. Ich stelle mir einen sprunghaften und intuitiven Akt der Aneignung solcher Einflüsse vor, kein ruhiges sachliches Studium.
- K. Man muss sich immer klarmachen, Wols war ein junger Mann, er war 19 Jahre, als er nach Paris kam, das darf man nie vergessen, ein neunzehnjähriger Junge. Wols probierte einfach alles. Er fotografierte, was ihn interessierte.
- T. P. Was macht Wols' photographische Sehweise eigentlich unverwechselbar?
- K. Ich würde sagen, es ist vor allem die Photographie eines Künstlers.
- H. Er geht nicht an die Sache heran wie ein Photograph, der sagt: ich suche jetzt ein interessantes Sujet.
- T. P. Ich glaube, der Grad an Subjektivität in diesen Photographien ist höher als bei einem abbildenden oder gar dokumentarischen Photographen. Wols macht sich seine Bilder. Er reagiert undokumentarisch konstruierend in einem Medium, das seiner Struktur nach eigentlich dokumentarisch bestimmt ist. Er stellt sich seine Bilder, aber er stellt sie anders als z. B. Man Ray.
- K. Man Ray hat einen viel höheren Aufwand betrieben. Wols arbeitet simpler. Man Ray hat vorher seine Idee, er will z. B. die «Violon» machen, einen Frauenakt als Violine. Dann manipuliert er so lange, bis ihm sein Bild gelingt. Wols arrangiert weniger. Er sieht etwas und hält es fest. Das Entscheidende ist das triviale Sujet bei Wols. Das gibt es in der Photographie eigentlich bis zu diesem Zeitpunkt nicht.
- T. P. Für mich ist Wols bedeutend, weil er eine unvergleichliche Kraft hat, ärmliche Materialien, Schmutz oder Nahrungsmittel zu überhöhen. Er findet in ihnen immer ein Bild, das zunächst einmal nicht in ihnen steckt.
- K. Walker Evans hat einmal gesagt: «Photographie ist deshalb so fragwürdig, weil sie nicht transzendiert.» Die meisten Photographien können das nicht. Bei Wols gibt es das, Wols fotografiert das Triviale, und es transzendiert. Das ist seine schöpferische Kraft.

GEORG HEUSCH geb. 1951 in Düsseldorf. Ausbildung als Photograph. Lebt als Verleger in der Nähe von Bonn.

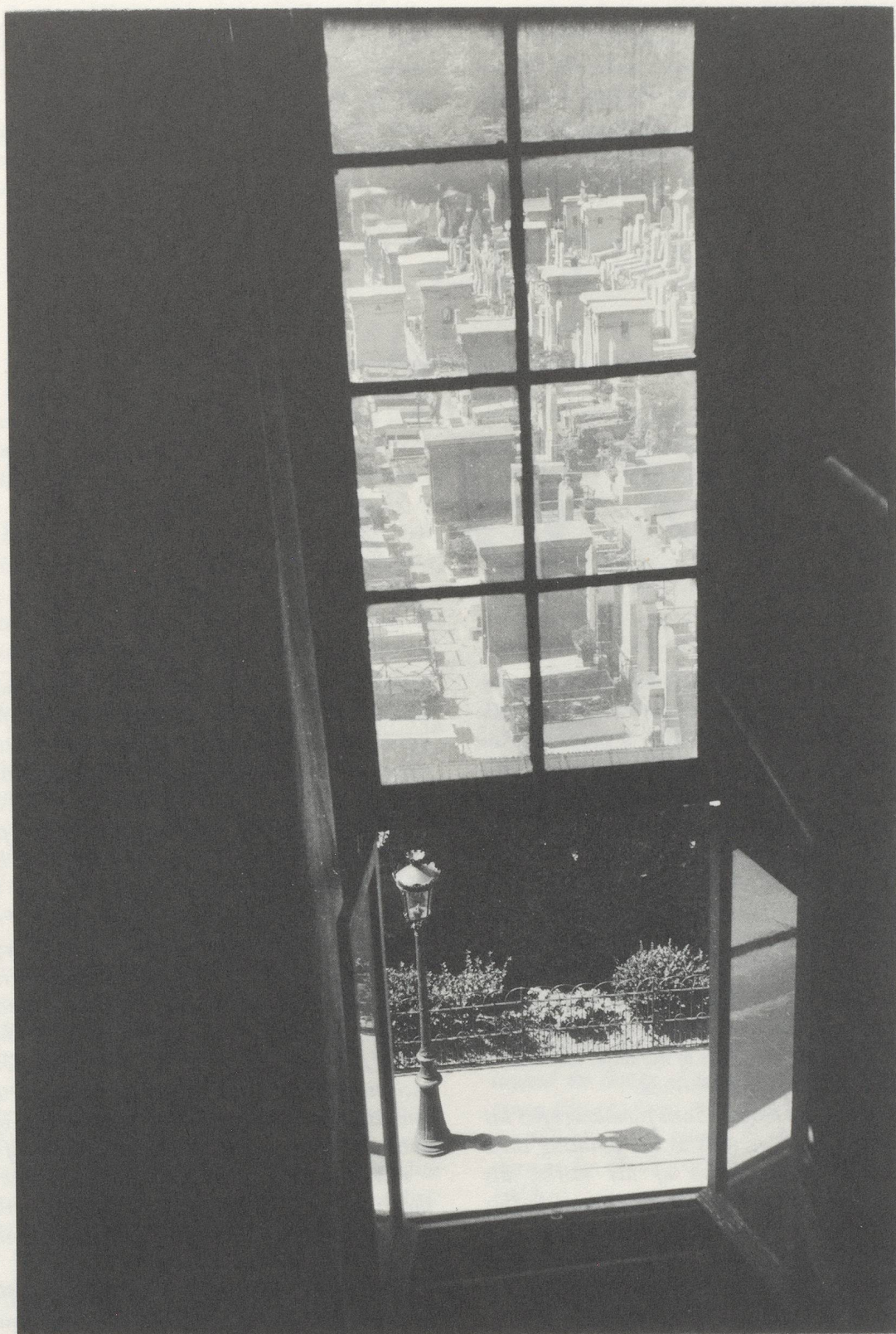
- T. P. Könnte man sagen, dass der Photoapparat für Wols die Funktion eines Skizzenblocks hatte? Dass er Kompositionsideen erprobt, sich selbst Materialvorschläge macht?
- K. Man darf diesen Skizzenblock dann aber nicht so sehen, als ob er auf ein bestimmtes Werk hinzielt. Diese Photos sind nicht im direkten Sinn Vorlagen für Bilder, was es ja bei vielen Künstlern gibt, die direkt nach dem Photo arbeiten. Allerdings geht Wols in den verschiedenen Genres ähnlich vor. Er erspielt sich etwas aus seinem Material.
- T. P. Heisst das, dass es Wols egal ist, ob er mit dem Bleistift, dem Pinsel oder der Kamera arbeitet? Mir erscheint es fast, als habe er aus Trotz eine Kamera genommen, gerade weil sie seinem abstrahierenden Blick grosse Hindernisse entgegensetzt, als habe ihn gerade dieser Widerstand gereizt.
- K. Man muss mit solchen Spekulationen vorsichtig sein. Da ist z. B. die Frage der Datierung. Wann arbeitet er so? Sind diese Photos vor dem bildnerischen Werk entstanden? Laufen sie parallel dazu oder kommen sie später? Ich habe das nicht untersucht. Ich glaube nicht, dass das Fehlen solcher Untersuchungen daran liegt, dass man Wols als Künstler unterschätzt hat. Die Tragik in seinem Fall besteht darin, dass nach einer grossen Anerkennung in den 50er Jahren die Geschichte mit den Fälschungen begann. Von dem Augenblick an hat sich weder ein Sammler noch ein Wissenschaftler an dieses Werk herangetraut.
- T. P. Noch einmal zur spezifischen Sehweise von Wols. Ich würde sagen, es ist eine Photographie, die nie zu einem reinen Formalismus neigt, deren Ästhetisierungen nie oberflächlich sind.
- K. Ein Kragenknopf, den die Werbung ästhetisierend photographiert, würde als «Arc de Triomphe» erscheinen. Solch eine affirmative Sicht der Dinge gibt es bei Wols natürlich nie.
- T. P. Mir kommt es so vor, als habe eine Art Zeitgenossenschaft sein Werk mit einem dunklen Zug unterlegt.





- K. Das stimmt so nicht immer. Nehmen wir nur z. B. den wichtigen Bereich der Porträts, sie sind ja sehr zahlreich, mit denen hat er sein Geld verdient. Sie sind zwar sehr eigenwillig, aber dennoch im Geschmack der Zeit. Dass er Menschen hingelegt hat, hat er sich sicher genau überlegt. So erhielten sie entspannte Züge, dann drapierte er so, dass die Menschen quasi im Ornament aufgehen, dass das Ornament des Kleides sich in den untergelegten Kissen fortsetzt. Der Kopf sieht dann wie eine riesige Muschel aus. Es gibt natürlich auch viele Züge in seiner Arbeit, die im Surrealismus verankert sind. Das Spiel mit geschlossenen und geöffneten Augen beispielsweise.
- T. P. Es ist mir wichtig, nicht nur die tragischen Züge von Verwundung und Zerstörung alleine zu sehen, den depressiven Unterton seiner Arbeit. Und doch kommt es mir so vor, als wäre es eine Spezifik der Wolschen Dekonstruktionen bzw. Konstruktionen, auch die ärmsten Materialien schön werden zu lassen. Der doch eher ekelhafte Schädel mit einem Knopf an der Stelle des Auges erhält etwas Strahlendes.
- K. Es ist eine Adellung der einfachsten Dinge.
- T. P. Ich würde sagen, wenn ich jetzt einmal die Lebensmittelphotographien nehme, die ja eine eigene Werkgruppe ausmachen, diese Photos zeigen nicht nur Lebensmittel, sondern sie sind auch selbst Lebensmittel, ästhetische Lebensmittel, aus denen Wols einen zweiten Gebrauchswert ziehen kann, einen künstlerischen.
- H. Fragt sich nur, ob er seine Photos selbst gesehen hat. Wenn wir annehmen, dass er viele Aufnahmen nicht vergrößert hat, dann bliebe nur der Akt der Aufnahme selbst.
- T. P. Wieso nehmen Sie an, dass er nicht selbst vergrößert hat?
- H. Es ist doch kaum etwas da ausser den Negativen.
- T. P. Natürlich kann durch die Kriegs- und Nachkriegszeit viel verlorengegangen sein, aber gibt es nicht auch einen spezifisch nachlässigen Zug in der Haltung von Wols?

- K. Er hat doch keinen Wert darauf gelegt. Er verwahrte nur das Negativ. Von einigen Porträts hat es natürlich Abzüge gegeben. Auch bei den Aufträgen im Zusammenhang mit der Weltausstellung sind Abzüge gemacht worden. Einige dieser Photos haben sogar den Stempel: «Wols – Photograph». Das war noch vor dem Krieg.
- T. P. Was den Umfang wie auch den inneren Zustand des photographischen Werkes angeht, ist also noch viel Rezeptionsarbeit zu leisten?
- K. Natürlich. Die ganze schwierige Arbeit der Fragen: Was gehört zu diesem Werk? Was ist Auftragsarbeit? Was entspringt der eigenen Produktion? Wo liegt die Qualität? Das ist bei Wols alles noch ungeklärt. Wir haben die Photos gesucht, in denen man den Künstler Wols erkennen kann. Danach haben wir gefahndet. Vieles andere ist uns einfach auch nicht wichtig gewesen.
- H. Von vielen Aufnahmen gibt es auch Varianten. In diesen Fällen haben wir versucht, das uns interessant Erscheinende herauszufinden.
- K. Wols hat seine Aufnahmen gemacht, sie sind ungeordnet überliefert worden. Wir haben sie jetzt noch einmal unter dem Gesichtspunkt des künstlerischen Blicks sortiert. Man muss das immer dazu sagen, das ist unsere subjektive Sicht dieser Photographien.
- T. P. Ein Kritiker hat mit Bezug auf Beuys einmal gesagt: «Westdeutsch, nach 1945». Mich interessiert der Zeitbezug, ist etwas Vergleichbares bei Wols denkbar?
- H. Für mich sind diese Photos unmittelbar Frankreich, oder noch stärker lokalisiert – Paris. Sie haben so unendlich viel Französisches. Die Strassen sind französische Strassen, die Lebensmittel sind französische Lebensmittel, die Gegenstände, der Wein, alles weist nach Frankreich.
- K. Wenn ich umgekehrt frage, ist da irgend etwas Deutsches, dann würde ich sagen, nein.
- T. P. Mir scheint es, bei allem französischen Einfluss, doch ganz stark deutsche Züge zu geben. Wenn ich es böse formulieren wollte, würde ich sagen, das Hinter-die-Dinge-sehen-Wollen.
- K. Gut. Man könnte sagen, es bleibt nicht an der Oberfläche. Die Welt ist nicht einfach in Ordnung.
- H. Wenn man noch weitergeht: Wols war mit Sartre befreundet. Man könnte auch einen Bezug zum Existentialismus sehen. Nachträglich fällt so etwas natürlich immer leicht. Aber dennoch. Das «Existentialistische» ist für seine Art zu sehen sehr viel wichtiger als das «Deutsche», gerade bei seinen Photographien. Er sieht existentiell.
- T. P. Was heisst das? Meint das die Betroffenheit eines deutschen Immigranten in Paris zur Zeit des zweiten Weltkrieges? Ich weiss nicht, wie Wols über die Politik seiner Zeit dachte, aber es scheint mir offensichtlich, dass ihn die Zeit, die er miterleben musste, abgestossen hat. Er lenkt seinen Blick nach innen oder wie in seiner Kunst weg von der geschichtlichen Realität. Zum anderen, könnte man eventuell die Emphase der Freiheit existentiell nennen? Das Beharren auf der Haltung, dass künstlerisch alles möglich ist. «Künstlerische Freiheit im Stande objektiver Unfreiheit» – jedes Experiment war erlaubt. Auch wenn er in Armut leben musste, seine Freiheit als Künstler liess er sich nicht nehmen. «Sehen heisst die Augen schliessen» – soll er einmal gesagt haben.
- K. Die Bindung an Sartre ist jedenfalls biographisch belegt. Man schätzte sich gegenseitig. Sartre hat Wols auch finanziell unterstützt. Man muss vorsichtig sein mit solchen Spekulationen. Aber solange solche Gedanken aus Beschreibungen entwickelt werden, können sie auf das Werk hinführen. Aber man muss vorsichtig sein.



PHOTOGRAPHS BY WOLS

The name of Wols (1913–51) may be known to many people as that of a major postwar painter, linked with the origins of Art informel. He was a pioneer of an abstract painting that does not dissolve into formalism: a kindred spirit to Jean Fautrier and to Jackson Pollock, and yet unmistakably different from either.

Wols, whose real name was Wolfgang Otto Schulze, left Germany in 1931. An émigré long before the Nazis, revolted by a specific form of German authoritarianism, he set out to live in Paris, which was then the art capital of the world. In his lifetime, Wols did not get very far. He was poor. He scraped a living by working as a photographer; and, often enough, like many other artists, he lived on the earnings of his wife, who was a milliner in the Haute Couture trade.

His reputation as a painter dates from long after his premature death. And as well as his painting there exists a second major group of his works, his photographs, which have been largely ignored to this day. Even the occasional exhibition has done nothing to

improve matters. This is all the more surprising, because for more than a decade Wols worked primarily as a photographer, and because his unmistakably personal way of taking photographs is obviously linked with his painting.

Photography, for Wols, was primarily a process of formal experimentation, carried out for the benefit of his painting. Very few finished prints by Wols are known. What has remained is a mountain of negatives in boxes and crates: a miscellaneous hoard, bequeathed to us by a man who in his lifetime was a tragic failure. The casual neglect with which he treated his photographs has meant that, uniquely, the work of a major figure in modern photography is known almost exclusively through prints made by others and thus unauthorized by the photographer. Many of Wols's published photographs appear in a number of variants – either in cropping or print quality – both because there is no "original" to go by, and because it was a long time before these pictures were recognized as the major works they are.

The circumstances of his life profoundly affected his abstract photographic works. These also provide a

JAN THORN-PRIKKER works for a number of periodicals and radio stations. He lives in Bonn.

unique reflection of the tragedy of the 1930s and 1940s. This is the photography of poverty, a photography content with the poorest materials, which emerges before our eyes from squalor and chaos. Most of his photographs were taken in or very near his own apartment. They were formed out of what lay in front of his eyes. He was painting with the camera.

everywhere, he has to clear a path for himself in every direction . . . He reduces everything that exists to ruins, not for the ruins' sake but for the sake of the path that leads through them.

Wols photographs a loaf of French bread, lying on the floor, wrapped in torn newspaper, together with two pieces of cheese. The food immediately transforms

"Sometimes I am Too Tired to Stop Laughing"

I know of no other photographer who has the same power to transcend, by photographic and artistic means, the sheer mimetic dullness, the duplication inherent in photography. In the pictorial world of Wols's photographs – as in his paintings, with their alcohol-induced delirium – the image is evolved from an object and then disintegrates in the making, so that it heightens and transcends its material presence. In this Wols the painter and Wols the photographer are alike. Whole series of his pictures take a wine bottle as their point of departure and yet create cosmic images in which – as if inside a human brain – the explosions of World War II seem to repeat themselves.

It appears almost as if Wols used the earthbound medium of photography as a training ground for his dissolution of objective reality. Abstraction, in his work, almost always evolves from an object and then transcends it. One might say that the process in which Wols is engaged is one of deconstruction. Both thematically and formally, the destruction and wounding of things and of people are integral to his work. He never rests content with the mere esthetic transformations that are so characteristic of the work of the *Nouveaux Réalistes*.

Walter Benjamin – who was an émigré in Paris himself, and thus a fellow-sufferer – described, without knowing Wols, the type of the "destructive character" as a prototype of the modern artist:

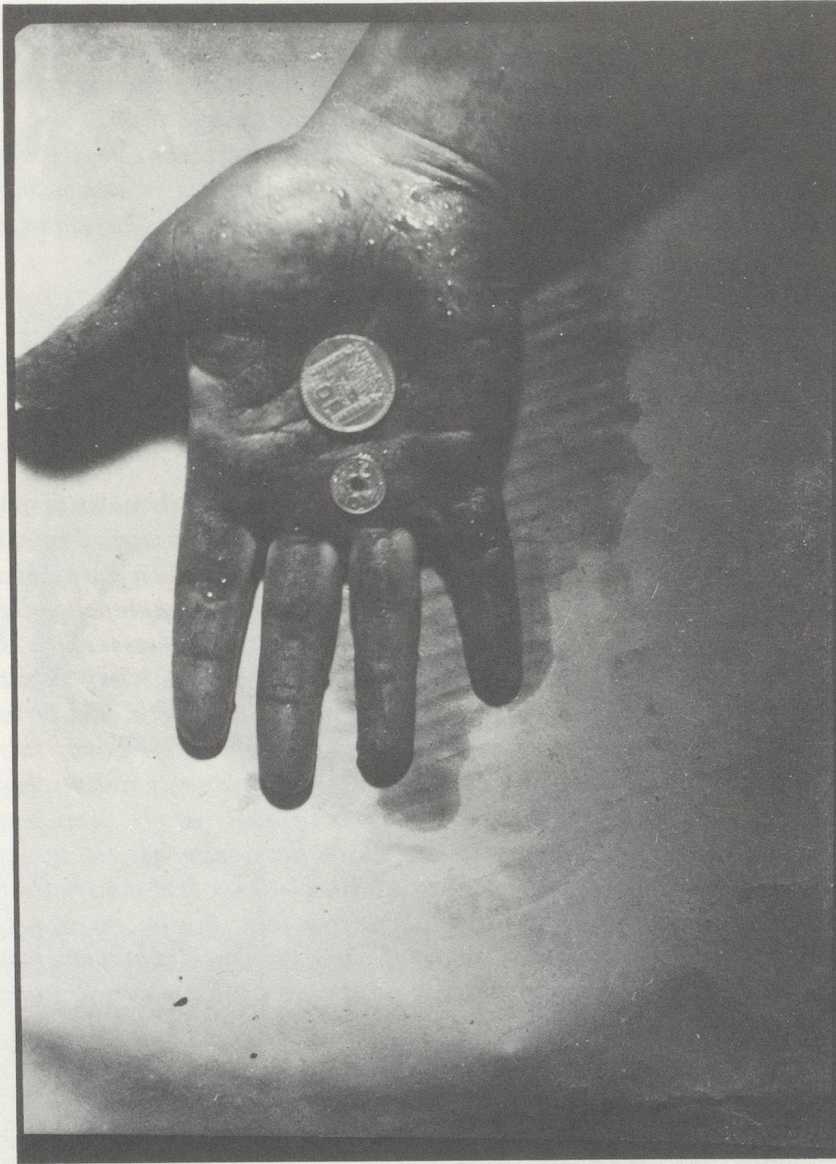
The destructive character can see nothing durable. But for that very reason he sees paths on every side. Where others run up against a wall or even a mountain, he sees a path. But because he can see paths

itself. It abandons its material substance and becomes, as in a game, the bearer of meaning.

A rabbit bone and a few pebbles on a black base are enough for him to capture life and death in a picture from which the full horror of the 20th century emerges. This is a *Fleur du Mal*: an utterly French way of making horror esthetic. The pictures have their basis in hunger and desperation; this makes them contemporary documents, and yet they are not restricted to an individual tragedy. Wols possesses the rare gift, which Beuys also has, of transmuting matter into spirit. He takes used materials and extracts a second use from them. His images are never one-dimensional. None of the objects in his photographs is simply pinned to its effigy. All are enriched through their transformation into images.

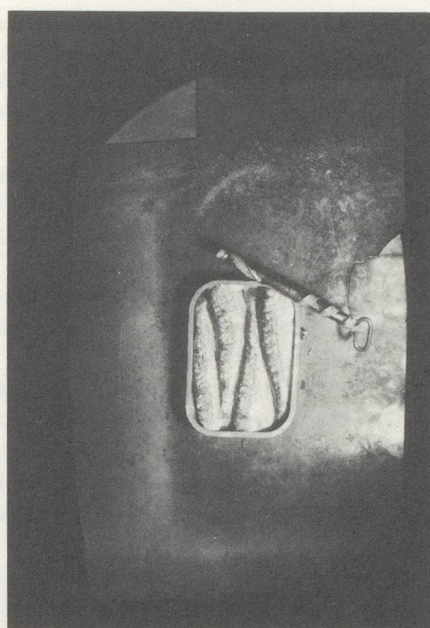
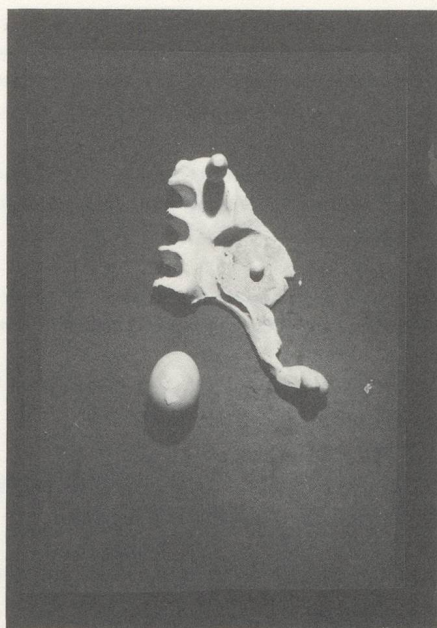
A man in rags, lying on the floor, is photographed from above and behind. The cap lies next to the head, which is cradled in the arms and turned away from the viewer, as if looking for something. Along the arm there lies a shadow, a coffinlike pool of darkness, which partly engulfs the man, but from which his head nevertheless emerges. I have seldom seen so many-layered an image of perverse vitality. In the darkest tones, these pictures present the most beautiful image possible of an ugly world. In that world, Wols himself went under. He died of food poisoning at Champigny in 1951.

Tragedy and joy are present in his photographs in a strange conjunction. Where history provides no place for beauty, the artist must invent it, and must see to it that history cannot then discredit it as a sentimental



falsehood. Wols's photographs, like his paintings, are not escapist illusions: they are a counter to the horrors of his time. They represent a defiant refusal to capitulate, in the face of the certainty that all is lost. They offer no positive image that anyone could mistake

for a sentimental dream. "All that I dream takes place in a great and very beautiful city," said Wols, "with its vast suburbs and its vistas, I dare not draw it." Wols seemed to invite his death; but no one who sees these photographs can think of him as an unhappy man.



VOLKER KAHMEN, GEORG HEUSCH, JAN THORN-PRIKKER
A DISCUSSION OF WOLS'S PHOTOGRAPHS

T.P. How did you come across Wols's photographs?

K. By chance. When you're a collector of photographs you get sharp ears. You do it systematically. I was studying under Tut Schlemmer and got to know Elfriede Schulze-Battmann, Wols's sister. So I said to her, "Aren't there photographs by Wols? What happened to the negatives?" And she said she had them at home. So then we went to see Frau Schulze-Battmann – she's an art historian herself – and there we found a cardboard box full of negatives. That was in 1976; the photographs had been more or less ignored up to then.

T.P. So how did you know about them?

K. I'd seen a Wols exhibition at the Frankfurter Kunstverein in 1965, and in the catalogue ten or twelve photographs were mentioned, although none of them was reproduced.

T.P. So all you had to go on was a hunch? The photographs were not preceded by their reputation?

K. Photographs by major artists have a habit of surfacing. Magritte's photographs have been found, for instance, and we found Schlemmer's in his house. It was already known that Wols had done quite a lot of photography – he actually was a photographer – so it was an obvious idea to go and look for the photographs. The films were not left whole but had been cut up into separate negatives.

T.P. In your research, did you come across anyone who had already recognized the quality of these photographs, or had they been kept out of some more or less instinctive respect for the dead artist?

- K. *At that time there was no one who attached any independent value to the photographs as such. The negatives were in a very poor state. Some of them were ruined. They hadn't been properly stored. No one bothered much about it. So then Georg Heusch and I had a look at these negatives, and we realized at once that they were important photographs. By comparison with other photographers' work they left absolutely no doubt in our minds.*
- H. *So we made prints of the negatives. And because the negs were in such a bad state the question of enlargements solved itself. It was impossible to go beyond a certain ratio. If we had printed them any bigger, the scratches would have been too intrusive.*
- K. *And in any case large prints didn't fit in with our collecting policy. We've always preferred smaller prints. So with Wols we based ourselves on an 18 by 24 cm format. We had seen big prints of some Wols photographs, and we thought they looked dreadful.*
- T. P. *So Wols's photographic work does not exist in the form of authenticated vintage prints?*
- K. *As far as Wols is concerned, it's probably true that his photographs work better as reprints than in the few original prints that exist, all of which are in a very poor state. The printing wasn't done carefully at all.*
- H. *Some of them were glossy prints made by Wols himself, but they were glossies of the sort you get when the printing is done in primitive circumstances in a hotel bedroom.*
- T. P. *But you have given these photographs a new value by treating them with a care that Wols was not in a position to devote to them. The work that survives is a pointer to the artist himself, but it can't be more. The work itself is lost, drowned by history, by the circumstances of the time, by Wols's tragic life.*
- K. *There are similar cases in the history of photography, such as the discovery of Atget by Berenice Abbott. Camille Recht's famous book, published in the 1930s, is entirely based on the prints and the selection that Berenice Abbott had made. An old print made by Atget himself is naturally worth more, because it has a different historical status. Even so, Atget's work did not survive through Atget himself but through Abbott. There are other cases, such as E. J. Bellog's "Storyville Portraits," which Lee Friedlander discovered and published. So there are a number of instances where the interpretation of a later eye is actually responsible for the visible existence of the work. This is specific to photography, of course, where the quality and size of the print are always a matter of interpretation.*
- H. *Our priority in making the reprints was conservation. We didn't set out to interpret them.*
- T. P. *What would you say was the place of this work in the history of photography?*
- K. *Of course Wols is completely idiosyncratic; he has very little to do with photography in the ordinary sense of the term.*
- T. P. *Isn't it wrong, in fact, to bring Wols into the history of photography at all? He belongs to the history of photography because he took photographs, but he has no conscious relation to the course of that history or its tendencies. He is not consciously working in the Bauhaus tradition of Moholy-Nagy, or consciously aligning himself with Surrealist photography, even though affinities exist.*
- K. *We have to be very careful here. There are many photographs in his work that are closely tied to their time, more so than others are. The pictures of the Paris World's Fair in 1937 are an example. Then there are the portraits, which make up a large proportion of his output. Some of those would have been inconceivable without the influence of Man Ray. His most self-sufficient photographs, the ones that reveal his personal vision most strongly, the still-*

VOLKER KAHMEN born in Bonn in 1939, studied art history and German literature. An art historian and collector, he lives near Bonn.

lives of food, or the mop buckets: that is his world entirely. Here the history of photography suddenly becomes irrelevant: he's doing something quite new. His d é c o l l a g e shots, on the other hand, have something in common with Brassai's. He knew all these people. It's highly likely that Wols had seen the books of the leading photographers of the time.

- T. P. I don't suppose that any esthetically sensitive person who lived among artists could help coming across those pictures. He goes to bookstores, he meets friends in cafés who show him the things they like. It all gets discussed. I imagine such influences were assimilated in a spontaneous, intuitive process, not dispassionately studied.*
- K. One thing that has to be realized is that Wols was a young man; he was nineteen when he went to Paris. That mustn't be forgotten – a boy of nineteen. Wols tried everything. He photographed what interested him.*
- T. P. What is it that makes Wols's way of seeing, as a photographer, so distinctive?*
- K. I'd say that above all this is an artist's photography.*
- H. He doesn't approach the matter in hand like a photographer who says to himself: "Now I'm looking for an interesting subject."*
- T. P. I think the degree of subjectivity in these photographs is higher than it would be in any illustrative photographer, let alone in a documentary one. Wols makes his pictures. He reacts in an undocumentary way, constructing his images in a medium that in itself has a documentary structure. He sets up his pictures, but he sets them up differently from Man Ray.*
- K. Man Ray puts a lot more into his pictures. Wols works more simply. Man Ray has his idea in advance: for instance he wants to do the *V i o l o n*, a female nude as a violin. So then he manipulates the material until he gets what he wants. Wols does less arranging. He sees something and he captures it. The decisive thing for Wols is his very ordinary subject. All this is something that never existed in photography before.*
- T. P. For me, Wols is important because he has an incomparable power to intensify and transcend his poor materials, dirt or food. He always finds in them an image that is not really there to start with.*
- K. Walker Evans said once that photography is suspect because it does not transcend. Most photographers can't do that; but in Wols, there it is. Wols photographs the most banal thing, and it is transcendent. That is his creative power.*
- T. P. Would it be possible to say that Wols used the camera like a sketchbook? To try out compositional ideas and suggest material?*
- K. Except that the sketchbook must never be seen as the source of a particular work. These photographs are not studies for paintings, of the sort you find with all those many artists who work direct from photographs. In any case Wols approaches his different genres in much the same way. He plays for something and gets it from his material.*
- T. P. Does that mean that Wols doesn't care whether he is working with a pencil, a brush, or a camera? It almost seems to me as if he took up the camera out of sheer perversity, just because it poses such an obstacle to the way in which his eye abstracts from what it sees – as if he needed the resistance to spur him on.*
- K. Speculations of that sort need to be handled with care. There is the question of dating, for instance. When was he working in a particular way? Did these photographs predate the paintings? Were they done concurrently, in parallel, or did they come later? I have not gone into any of this. This kind of research has not been done, although*

G E O R G H E U S C H born in Düsseldorf in 1951, trained as a photographer. Now a publisher, he lives near Bonn.



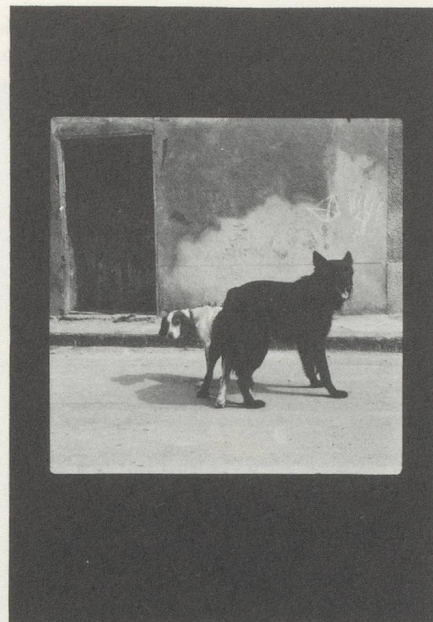
I don't think this is because he has been underrated as an artist. The tragic thing about his case is that after his reputation grew so enormously in the 1950s the forgery business started up. From that moment on there wasn't a collector or a scholar who wanted anything to do with Wols's work.

T.P. I'd like to go back to Wols's distinctive vision. I would say that his photography never moves toward pure formalism; its esthetic is never imposed in a superficial way.

K. A collar stud, photographed esthetically for an advertising picture, might look like the Arc de Triomphe. Of course, in Wols there was no affirmative view of things in that sense.

T.P. I get the feeling that the times he lived in have tended to leave his work with rather a somber underlay.

K. This isn't so all the time. Let's take the important area of portraiture, for example. There are many portraits, and that's how he earned his living. These are highly idiosyncratic images, of course, but they are still in a contemporary style. The idea of making people lie down is certainly a deliberate and considered option. It relaxes their features; then he drapes them so that they almost blend into the background ornamentation, so that the pattern in the dress is continued by the cushions he puts underneath. The head then looks like a giant seashell. Of course, there are also many aspects of his work that are rooted in Surrealism, such as the way he plays with open and closed eyes.



T. P. It seems to me important not just to see the tragic side of his work, the expression of wounding and destruction, the whole depressive undertone. It does seem to me that it is a specific characteristic of Wols's deconstructions, or constructions, that they make the poorest materials beautiful. The skull with a button where the eye should be – really rather a revolting object – takes on a radiance.

K. The simplest things are ennobled.

T. P. If I take the food photographs, which form a group on their own, they don't just show food: they are themselves food, esthetic food, in that Wols extracts a second kind of use from them, an artistic one.

H. One wonders if he ever saw his own photographs. If we assume that many of the shots were never enlarged by him, then all that's left is the act of taking the picture itself.

T. P. What makes you suppose that he never enlarged them?

H. There's practically nothing there but the negatives.

T. P. During and after the war, quite a lot may have got lost, and isn't there an element of deliberate neglect in Wols' own attitude?

- K. *He didn't attach any value to them. He only kept the negatives. There were prints of some of the portraits, of course, and the photos that were commissioned for the World's Fair were printed. Some of these even have a stamp on them: "Wols – Photographer." That was before the War.*
- T.P. *As far as the quantity and the condition of the photographs is concerned, there's still a lot of basic scholarly groundwork to be done?*
- K. *Of course. It will take a lot of work to answer the basic questions. What does the work consist of? How much of it was commissioned? What was self-generated? Where does the quality lie? All this has still to be sorted out, as far as Wols is concerned. What we have done is to look for the photographs in which Wols the artist can be recognized. We have concentrated on finding that. And a lot of things were of no importance to us.*
- H. *There are variants of some of the shots, and in these cases we've tried to pick out what seems the most interesting version.*
- K. *Wols took his pictures, and they have come down to us in no particular order. We have now sorted them out according to a criterion of visual power. It needs to be said, of course, that this is a highly subjective criterion.*
- T.P. *A critic once summed Beuys up by saying: "West German, post-1945." The contemporary context is interesting – might anything comparable be said of Wols?*
- H. *To me these photographs mean France, and specifically Paris. There is so much that is French about them. The streets are French streets, the food is French food, the objects, the wine, everything points to France.*
- K. *And if I ask whether there is anything German there, then my answer would be No.*
- T.P. *It seems to me, for all the French influence, that there are some very strong German characteristics. If I wanted to put it unkindly I would say it was the urge to look behind things.*
- K. *Yes. You might say that it doesn't stop at the surface. The world is not just simply all right as it is.*
- H. *And if you want to go a bit further: Wols was a friend of Sartre's. So you could see a connection with Existentialism. With hindsight, that sort of thing is always easy. Even so, the "Existentialist" side of his work is very much more important for his way of seeing than the "German" side, and especially in his photographs. He sees in an existential way.*
- T.P. *What does that mean? Does it mean the uneasy predicament of a German émigré in Paris during World War II? I don't know what Wols thought about the politics of his time, but it seems obvious to me that the age he lived in revolted him. He turned his gaze inward, or – as in his art – away from historical reality. On the other hand, could the emphasis on freedom possibly be called existential? The persistent attitude that says anything is possible artistically. "Artistic freedom in a state of objective unfreedom": any experiment was permitted. Even if he had to live in poverty, he did not let go of his freedom as an artist. "Seeing means shutting your eyes," he is supposed to have said once.*
- K. *In any case, the Sartre connection is documented. There was a mutual respect between them. Sartre helped Wols financially, too. You have to be careful about this sort of speculation. But so long as such thoughts emerge from the written record, they can lead back to the work. You do have to be careful, though.*

(Translation: David Britt)

