

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 46 (1959)
Heft: 5

Artikel: Der Maler Wols
Autor: Hofmann, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-35970>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

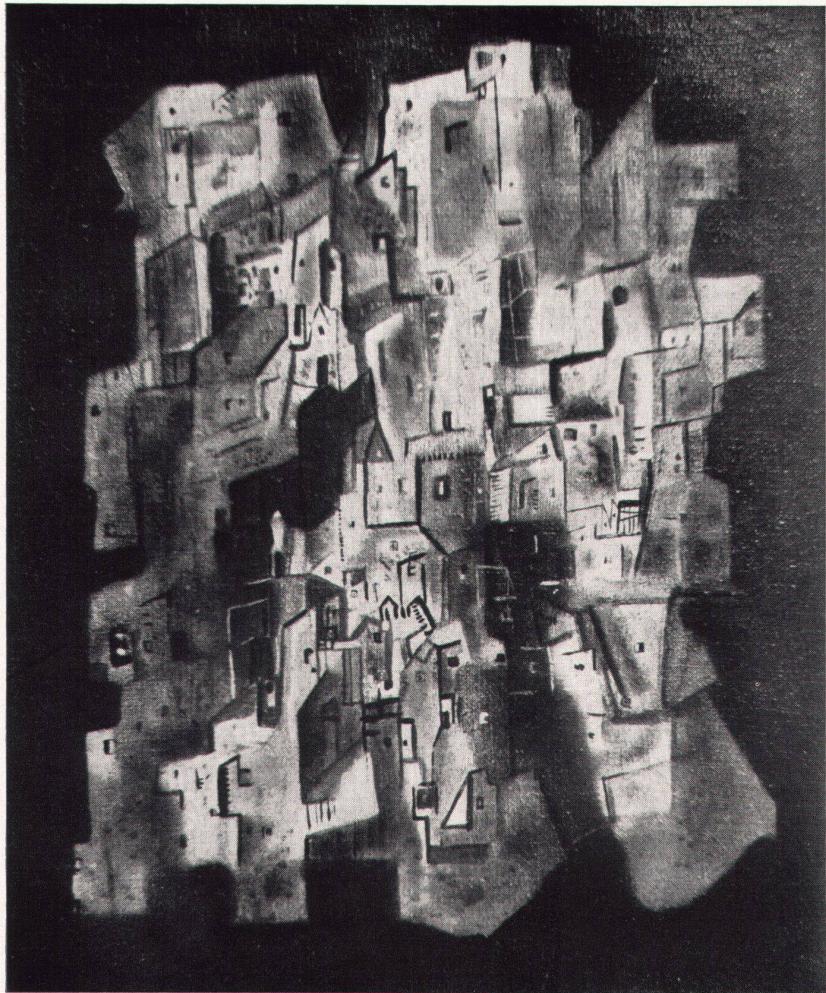
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

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



1

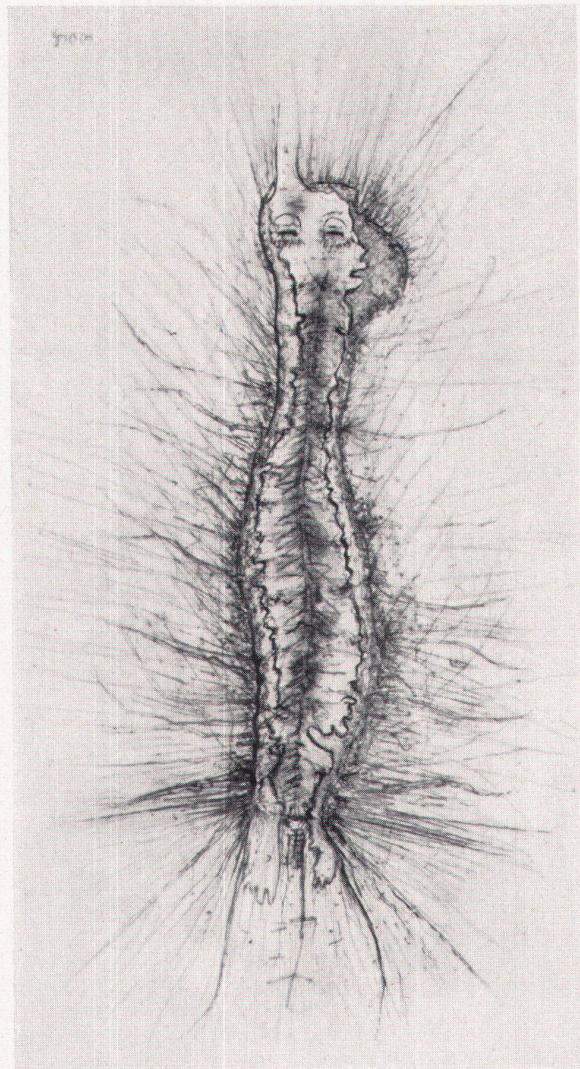
I.

Der Maler Wols stellt das Gewissen des Kritikers auf die Probe. Hier ist ein Leben, das mit seltener Intensität ergriffen und folgerichtig zu Ende gelebt wurde; ein Werk, das unverhüllte Kunde von diesem Leben und seiner Selbstzerstörung gibt. Beide haften aneinander wie Schale und Kern. Man möchte, in einem Augenblick sprachloser Ergriffenheit, glauben, daß diese Bilder auch ohne jeden Kommentar verstanden würden, daß es genügen müßte, einfach das Leben dieses Menschen zu erzählen (für den die Berufsbezeichnung «Künstler» einen schönfärbenden Beigeschmack hat), um jedem die Notwendigkeit und Einzigartigkeit seines Werkes begreiflich zu machen. Indes, die *Selbstdarstellung* ist nicht bloßer Enthüllungsakt, sondern beides: Akt und Darstellung, Gebärde und Gestalt. Also Formereignis. Sie kennt Stufen der Dichte, Grade der formalen Bewältigung, Dokumente von größerer und geringerer Strahlkraft. Diese für das Werk von Wols zu ermitteln, ist der bescheidene Anspruch der hier mitgeteilten Beobachtungen und zugleich deren Rechtfertigung. Wie jeder, der an eine Grenzscheide gestellt ist, besaß Wols, formgeschichtlich gesehen, einen doppelten Auftrag, der ihn zu formzerstörendem und formgebärendem Handeln ermächtigte. Dem Zeitge nossen geht zunächst der destruktive, Formeln und Konventionen zertrümmernde Aspekt seines Schaffens auf, und er erliegt, sofern er zustimmt, der Faszination des Chaotischen. Es ist an der Zeit, diese ausschließende Optik zu korrigieren und an den befreienden Impetus dieses Werkes zu erinnern, das sich in Zonen der Ich- und Welterfahrung vorwagte, für die es bislang keine Sprachmittel gab.

Vorrecht der Freunde ist es, ihre Erinnerung an Wols bildhaft zu erhalten, denn die Lebensparabel des vielleicht einzigen authentischen «peintre maudit» unserer Epoche sollte nicht vergessen werden. Sie ist, in einer Zeit der bedenkenlosen Kommerzialisierung des Künstlerischen, ein Gleichnis, das zu denken gibt. Den anderen, die Wols nicht kannten, bleibt die Beschränkung auf die Werke und ihre Zeugenschaft. Sie sprechen nachdrücklich genug.

II.

Eine aquarellierte Federzeichnung aus der Sammlung Pierre Roché trägt den Titel «Der Fischer und seine Frau» (eine Anspielung auf das Runghesche Märchen?). Das Blatt ist 1935 datiert. Nadeldünne, zaghafte Linien zeichnen eine Vogelscheuche, die an einem schwankenden Mast baumelt; ein kartoffelartiger Januskopf ragt aus einem Lumpengewand, hinter dem man ebenso gut einen wie zwei Körper vermuten kann. Eine Hand hält ein Fischgerippe, die andere einen Faden, an dem ein Ballon in Gestalt einer runzeligen Nußschale schwebt. Zu Füßen der Vogelscheuche ein spielzeughaftes Schiff, das gestrandet scheint, darunter eine windschiefe Plattform, an der ein Krebs emporklimmt. Rundum zart sprießende Stengel von Wasserpflanzen, Infusorien, grazile Fische, ein Tausendfüßler. In der oberen Blathälfte ein Ballon mit einer Gondel. Der schelmisch-skurrile Surrealismus dieser Zeichnung enthält in nuce einige Wesenszüge, die im späteren Werk bestimmd auftreten: die Vorliebe für Runzeln, Narben und Tastarme, das Interesse an allem Geäder, an Knorpeln und Ausstülpungen, die Freude an vielgliedrigen Lebewesen, am Kriechenden und Sprossenden, aber auch den Blick für das Abgestorbene, Verfaulste, für die abgenagte, verdorrte Form. Unter der subtilen, fabulierenden Leichtigkeit der Erfindung wartet ein bitterer Grundton: diese Welt ist gefährdet, verwundbar, dem Vergänglichen preisgegeben. Vor allem fällt auf, daß ihre Geschöpfe unheimlich schwerelos wirken. Der Ballon, die luftige Nußschale, das Schiffswrack, die Fische, der baumelnde Kartoffelmensch – sie alle *schweben* in einem erdnahen Medium. Die graphische Beweglichkeit bedient sich, zögernd und unbeholfen, der Lizenz jeder phantastischen und grotesken Kunst. Es gibt keine distinkten Gegenstandsgrenzen, die Linie vollzieht eine erfinderische Wanderung; was ihr dabei an Gegenständlichem einfällt, hat gleichsam beiläufigen, vorläufigen, veränderlichen Charakter, ist dehnbar und wandelbar, dem Betrachter zur weiteren Metamorphose überlassen. Die Merkmale kleinmeisterlicher Behutsamkeit – lineare Diskrektion und hauchdünne Farbigkeit – bleiben für die Aquarelle und Gouachen der kommenden Jahre charakteristisch. Anfangs überwiegt das Komödiantische, die fabulierte Kleinwelt aus Pfahlbauten, die im Leeren schweben, Segelbooten, termitenhaft wuchernden Städten und ineinander verfilzten Antennen, Masten und Gerüsten. Zwei Formmerkmale verknüpfen diese vergleichsweise konventionelle Phantasiewelt mit den späteren Arbeiten: einmal das Auftreten inselhafter Formkomplexe, sodann deren dichte Binnenartikulation, die einen merkwürdigen Grad der Undurchdringlichkeit aufweist. Das gilt sowohl für die imaginären Architekturen als auch für die organisch-vegetabilen Einfälle, die allmählich an Bedeutung gewinnen. In dem locker verstrebten Vertikalgeäst der Städte – nicht zufällig stehen manche von ihnen auf Pfählen! – entdeckt man Leitern, Laternen, Galgen, Kräne und Rauchfänge. Ihr sorgfältig ineinander verschachteltes Durcheinander ist keiner Basis ausgesetzt; es wächst ebenso nach oben wie nach unten und gleicht einem wuchernden Nestgebilde, das nach allen Richtungen seine Inselhaftigkeit verteidigt. Im Innern dieser Komplexe herrscht Undurchdringlichkeit. Tausend Linienfäden bilden ihr rhythmisches Geäder, überkreuzen sich, treffen zu Verknotungen zusammen und verästeln sich mit labyrinthischer Behendigkeit. Sie narren den, der einen Ausweg sucht.



2

1
Wols, Die Stadt Cassis, 1940. Sammlung Samy Chalom, Paris
La Ville de Cassis
The Town of Cassis

2
Wols, Die Große Fassade, 1945. Aquarellierte Zeichnung
La Grande Façade. Dessin aquarellé
The Great Façade. Drawing and water-colours

3
Wols, Schädel eines Dichters, 1945. Aquarellierte Federzeichnung
Crâne de Poète. Dessin aquarelle
Skull of a Poet. Drawing and water-colours

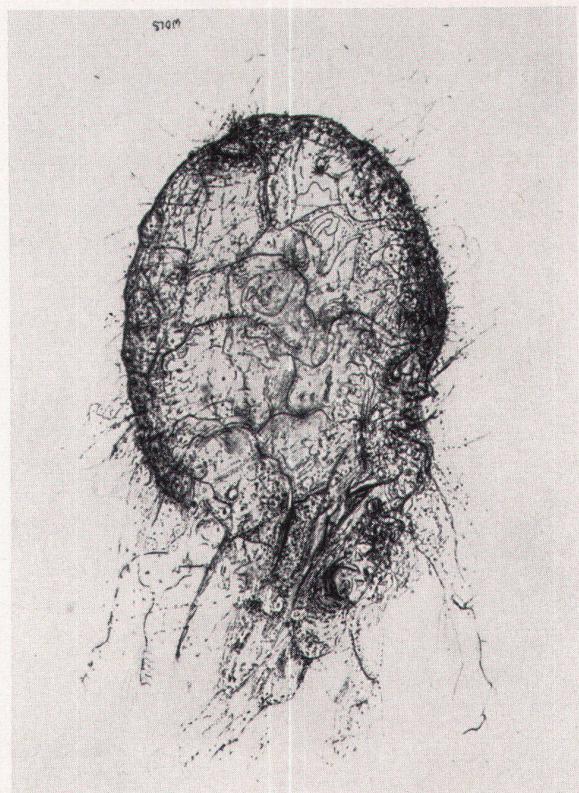
Nach dem Zeugnis des Sammlers Henri-Pierre Roché signierte Wols die beiden Zeichnungen «La Grande Façade» und «Crâne de Poète» in einem Akt der Opposition verkehrt. Wir reproduzieren sie aufrecht, entsprechend der ursprünglichen Auffassung des Künstlers.

Diese Welt zieht sich zum Dickicht zusammen, ihre Gliedmaßen verfilzen zu einem immer dichter werdenden Gerinnsel. Mit der Kulissenwelt der Schachtelstädte ist es zu Ende.

III.

Der langsame Durchbruch zur persönlichen Ausdruckssprache vollzieht sich in den Gouachen der Kriegsjahre, etwa zwischen 1943 und 1945. Noch 1945 entstehen, schon im Schatten einer unruhigeren Welt, kapriziöse Variationen über das Thema der Segelboote. Doch immer seltener wird die märchenhafte Poesie, die etwa den Pflanzen menschliche Gesichtszüge einschmuggelt und das Schauspiel phantastischer Allbelebtheit bietet. Ein «Faubourg inhospitalier» (1942) gefällt sich zwar noch im grazilen Spiel der hingewehrten Kartenhäuser, aber in der Raumtiefe sitzt ein dunkles, unentwirrbares Zentrum, das langsam um sich frißt. Wols entdeckt den Mikrokosmos der aufgerissenen, verletzten Epidermis, das langsame Schwärmen, in dem sich der fiebrige Zauber der Verwesung enthüllt. Er gibt sich dieser Welt mit eindringlicher Zärtlichkeit hin. Sein Blick, längst auf die Regungen des Unscheinbaren eingestellt, verliert sich in den Rinsalen der Wundmale. Er entdeckt die sengende, schmerzhafte Wirkung der Farben und beträufelt die minutiös gestrichelten Landschaften des Verderbens mit kostbaren farbigen Essenzen, die zu tödlicher Schönheit gerinnen. Diese Wundbeschau umkreist die Bedrohungen von Fäulnis und Eiter mit nahezu perverser Selbstvergessenheit. Sie schmückt den Aussatz mit lupenfeiner Kalligraphie. Sie weiß noch nichts von der strahlenden Verwandlung des Grauenvollen, die Julian der Gastfreie erfuhr, als er, nach vielen Erprobungen, mit der äußersten Kraft der Selbstüberwindung den Bettler umarmte.

Die Gelassenheit, mit der sich Wols in die Wucherungen, Narben und Geschwüre versenkt, führt den Gestaltungsakt an den Punkt der artistischen Selbstgenügsamkeit («Crâne de Poète»). An dieser Klippe angelangt, reagiert Wols erstmals mit der Heftigkeit der Negation. Ein Aquarell aus dem Jahre



3



4

4

Wols, Komposition Manhattan, 1946. Privatbesitz USA
Composition: Manhattan
Composition: Manhattan

5

Wols, Komposition, 1950. Sammlung Tarica, Paris
Composition
Composition

Photos: 1, 4-8 Ferruzzi, Venedig
2, 3 Galerie Claude Bernard, Paris

1944 («Carthago») ist wohl das erste Beispiel eines Verfahrens, dem seine späteren Ölbilder die entscheidende Dialektik verdanken werden: ein grüner Farbfleck wird von trockenen, unwirschen Pinselhieben durchgestrichen.

Noch ist diese Art der Zerstörung des Gestaltungsaktes durch eine Geste der Abwehr, der apotropäischen Bannung eher ein Ausnahmefall. Der innere Sprengstoff, der sich in diesen Jahren in Wols angesammelt hat, findet vorläufig seinen unmittelbarsten Ausdruck in den pflanzlichen Formen. Im «Brennenden Dornbusch» und verwandten Blättern («Fagots», 1943) überträgt sich die Vision der Wunden und Striemen auf die Natur. Es ist eine bald schwelende, bald überhitzte Natur, in der sich der innerste Gehalt, die menschliche Aussage erstmals vom graphischen Gekräuse freimacht und zum leidenschaftlichen Fanal aufbrennt. Im Aufzischen dieser Sträucher, im Verglühen dieser Holzscheite ereignet sich nicht mehr ein farbig-linearer Destillationsprozeß, sondern die selbstverzehrende Inbrunst einer menschlichen Existenz.

IV.

1944 beginnt Wols die Reihe seiner Ölbilder. Es ist, als wollte er sich von einer lange aufgestauten Spannung befreien. Konflikte brechen auf, die sich in der spielerisch preziösen Handschrift der Aquarellzeichnungen nicht mitteilen konnten. Diese waren, ebenso wie die Gouachen, kaum handtellergroß, die Kaltnadelradierungen noch kleiner. (Das Ritzen und Kratzen der Radieradel, ein verletzender Akt, ist dem Vorstellungskomplex der Verwundung verwandt, ähnlich wie sich das Ätzen den Wundprozessen – Eiterung, Entzündung – analog erweist.)

Die Leinwandflächen messen das Vielfache der geläufigen Formate. Sie verlangen längeren Atem und bieten dafür größere Verwandlungsmöglichkeiten. Die Leinwand ist zäher als das Papier – ein Partner, der Mißhandlungen aushält, der aber auch die Alchimie der gerinnenden Farben mit größerer Geduld erträgt. Nun setzt das Kapitel ein, das Wols in der Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts geschrieben hat.

Sieht man vom mikroskopischen Lyrismus ab, in dem sich die Aquarellzeichnungen zuweilen einspinnen und der sie von der kräftigeren Artikulation der Ölbilder trennt, so ist der Bestand an formalen Prototypen *beider* Techniken gemeinsam. Zwei Blätter, in denen sich der Kamerton der kleinen Formate zusammenfaßt, können gleichzeitig als dialektische Ausgangspunkte einer Entwicklungslinie aufgefaßt werden, die dann wenig später mit den Ölbildern in neue Bereiche vordringt. Ich meine «Crâne de Poète» und «La Grande Façade» aus dem Jahre 1945. Beide Gebilde sind einer Art Draufsicht ausgesetzt, sie vereinigen die Merkmale des unendlich Nahen mit denen des unendlich Fernen. Doppeldeutig in ihrer Struktur, können sie als Gewebe oder als Landschaften gelesen werden. Wieder ist das Dickicht der Form von deren Inselhaftigkeit begleitet. Im «Crâne de Poète» nähert sich die Form dem Zerbröckeln, im anderen Blatt mutet sie zerschlissen an. Wäre das Wort von den «Staubdämonen» nicht auf Kubin festgelegt, so könnte man es hier mit Fug in Anspruch nehmen. «La Grande Façade», ein vaginales Mischgeschöpf, ist Körper und Öffnung, «Crâne de Poète» zugleich Haut und Innenstruktur. Beide bezeichnen einen Endpunkt, einen artistischen Endpunkt der formalen Verfeinerung. Kräfte bereiten sich vor, die diese leise Welt ins Dissonante umkehren werden. Man spürt – wahrscheinlich von der Kenntnis der späteren Arbeiten zum Rückschluß legitimiert –, daß dieses brüchige Gewebe weniger enthüllt als verhüllt, daß es, trotz seiner «inneren» Formen, vor den Tiefen und Abgründen zurückweicht.

So stehen einander gegenüber: Häufung, Knäuel – Zerrung, Narbe. Von hier gehen die Ölbilder aus. Der Knäuel wird zum zuckenden Farblkumpen, die Narbe zum Riß, der aufklafft und ein gähnendes Loch in die Leinwand sprengt. Wer Vereinfachungen liebt, wird feststellen, daß Wols seine Bilderfindun-



5

gen im wesentlichen aus der Polarität von Klumpen und Spalt, von kontraktierten und explodierenden Formen bestreitet und daß die stärksten Bilder jene sind, in denen die zwei Formbewegungen einander durchdringen, denn im Grunde steckt in jedem der beiden Pole auch eine Spur der entgegengesetzten Kraft: im klaffenden Riß die Möglichkeit zur Straffung, im Klumpen die der Expansion in zerspritzende Farbflecke.

V.

Die malerische Entwicklung umfaßt fünf Jahre. Innerhalb dieser Zeitspanne lassen sich einige Bildgruppen unterscheiden.

1. Die ersten Bilder enthalten noch gegenständliche Andeutungen, die sich mit den Titeln in Beziehung bringen lassen. Ein «Blumenstrauß» (1946) verbindet die Elementarformen der Fruchtbarkeit und des Geborgenseins (Scham, Schoß, Frucht, Dickicht) mit einer zerstörerischen Heftigkeit der Pinselschrift, die ins Gegenteil umschlägt: ins Widerborstige, in die Erstarrung der Abgestorbenheit. Die Frucht ist eine tote Frucht. – Der «Vogel» (1946–47) gleicht einem explodierenden Blumenstrauß – ein wild aufgerecktes Geschöpf, das in rasendem Flügelschlag explodiert. Hier erreicht der Akt der Verletzung ein Maximum an physischer Unmittelbarkeit. Im Gegensatz zu diesem Bündel ausfahrender Gesten sind andere Bildstrukturen nur der meditativen Betrachtung zugänglich. Die Leinwand wird nicht mit Farbe beschleudert, sondern beträufelt, die Wunde wird zur Landschaft. «Manhattan» (1946) ist ein Dickicht und gleichzeitig ein insularer Komplex. Eine Stadt voller Sprünge und Risse, in der die Straßen wie Gewebe verlaufen und in Farbrinnen versickern. Die Tätigkeit des Pinsels ist reduziert, das geduldige Drehen

und Wenden der Leinwand erzeugt den Bildvorgang. Inner- und unterhalb des feinen Netzwerks sitzen «verlorene» Formen: damit bezeichne ich das Abgeschrifte, Weggewischte, die achtlosen Spritzer und Flecken, die scheinbaren Leerstellen.

2. Variationen über den «Klumpen» und dessen Umkehrung in explosive Energie. In dieser Reihe, die bis 1950 reicht, gibt es Bilder mit dunklen, schwammig-feuchten Farbinseln und solche mit hellen, verdornten Linienbüscheln (die der Pinselstiel erzeugt, indem er – wie die Radiernadel – die Bildfläche durchfurct). Im «Auge Gottes» sitzt ein schmaler Augenspalt inmitten einer krustigen Schale. Diesen Klumpen umgibt eine Zone «verlorener» Chiffren, die den Farbgrund aufwühlen, verschmutzen, die Leinwand bloßlegen und wieder überwischen. Sie schaffen ein Vorfeld der vollkommenen Regellosigkeit, in dem sich keine Formgestalt mehr festsetzen kann. Malen wird für Wols immer mehr zu einem Akt physischen Besitzergreifens. Die Leinwand wird bearbeitet, zum Ereignisfeld von Energien. Hand in Hand damit geht die Verflüssigung der Handschrift («Komposition», Sammlung Tarica, Paris). Die Handlungsfreiheit der Geste ist von keinem graphischen Gestrichel mehr durchsetzt. Große, lockere Linienwürfe; weiträumige Hiebe und Schwünge; darunter Inseln verschütteter Farbe. Ein rasendes Sich-Ausleben, ein Flecken und Beschmutzen – doch diesseits der Grenze zur automatischen Selbsttätigkeit, keine Tollheit, die ins Lallen gerät. Ein Akt der Vitalität, aber eine Vitalität der Verzweiflung. Schon Novalis und Baudelaire wußten, daß es keine Wollust ohne Verletzung gibt und daß der Rausch der Sinne die Qualen der Mißhandlung fordert.



6



7

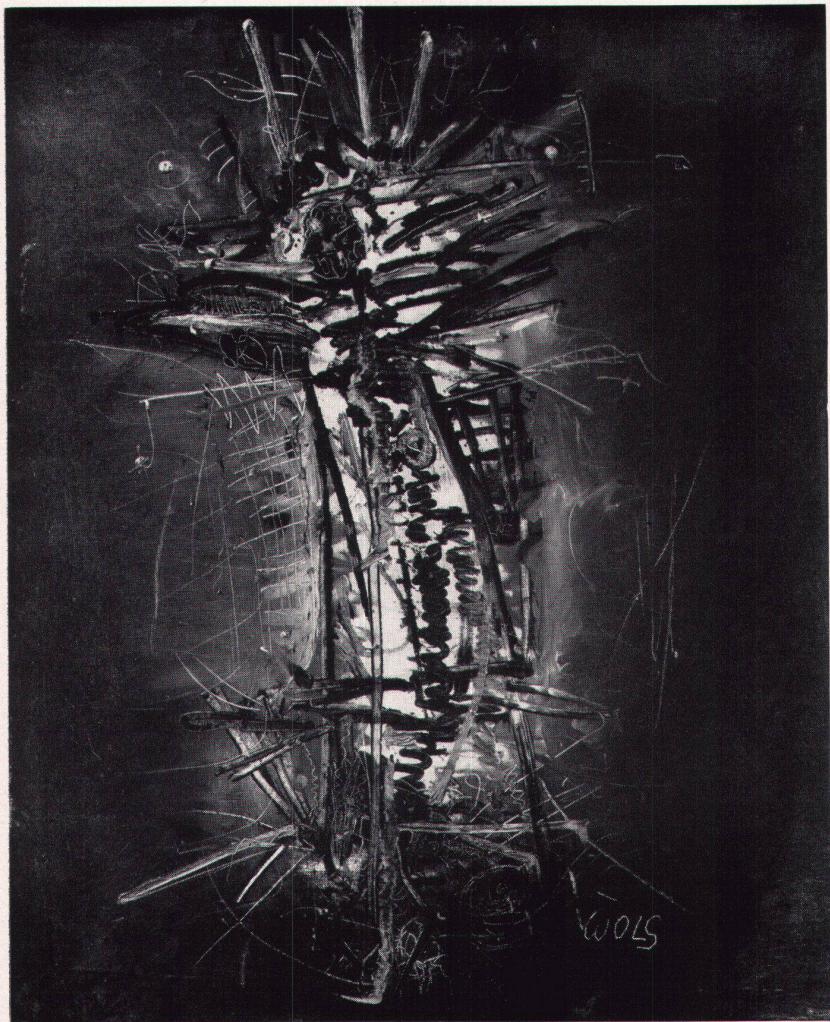
So wird aus dem Bildmotiv der Wunde die Bildgeste des Verwundens, die keiner gegenständlichen Rechtfertigung mehr bedarf. Die Geschwüre und Kraterlandschaften verflüssigen sich in einen rasenden Maelstrom. Der allesverzehrende Strudel erinnert daran, daß bereits die frühen Arbeiten mit der Draufsicht des Betrachters rechneten. Dieser Sog wird in den hier zur 3. Gruppe zusammengefaßten Bildern noch deutlicher spürbar. Im ganzen gesehen ist dieser Bildreihe die auflösende («dionysische») Geste eigentlich. Sie ist reich an dramatischen Konflikten und leidenschaftlich dissonant. Ihr Kennzeichen ist die Enthemmung der expansiven Bildkräfte. Jedoch selbst wenn man all dies in Rechnung stellt, wiegt der Eindruck der vitalen Fülle stärker als das Furioso der Verzweiflung.

3. Farbe wird – im elementarsten Sinne des Wortes – zum «Auswurf», sie wird «erbrochen». Diesem Maximum an physischer Ausdrücklichkeit antwortet eine Gegenbewegung: die Sublimierung der koloristischen Sprachmittel («Komposition in Rot», 1948). Folgerichtig kann in diesen Bildern von einer Pinselführung kaum mehr die Rede sein; das Handschriftliche muß ebenso verschwinden wie einst die kalligraphische Floskel, damit das Eruptive der aus dem Leib geschleuderten Farblösungen umweglos zur Geltung kommt. Natürlich muß dabei der Pinsel mithelfen, aber er tut es, ohne sich in Form von Gesten zu exponieren. Er hält die farbige Erregung im prämorphnen Ansatz, in der «Vorgestaltphase», wie die Gestaltpsychologen sagen. Da dieser Vorgang die ganze Bildfläche einnimmt, unterscheidet er sich von der 2. Gruppe durch die weite Streuung und den Reichtum an Texturen. So entstehen Schwemmlandschaften, in denen das farbige Geschehen – unendlich differenziert – den Ausschlag gibt. Sind die Maelstrom-Bilder der 2. Gruppe aufgerissen und buchstäblich zerfetzt, so wirken die der dritten – die zeitlich parallel laufen – durchsichtig und gelöst, der Rhythmus ist nicht hektisch und konvulsiv, eher beruhigt, verhalten und entspannt. Wieder blickt der Betrachter gleichsam von oben in das Bild hinein. Was er wahrnimmt, ist ein «Einblick». (Die Draufsicht, das muß angemerkt werden, steht jenseits der Achsenbeziehungen von oben und unten, rechts und links. Eine aus der Vogelschau betrachtete Landschaft verlangt keinen «richtigen» Betrachterstandort.)

4. Bilder die auf linearen Gliederungen beruhen. Daraus ergeben sich Beziehungen zum Rahmenfeld, formale Rücksichtnahmen, also mehr oder weniger eindeutige Bildachsen, zuweilen auch figurale Gebilde im übertragenen Sinne. Diese Bilder sind auf merkwürdig beiläufige Art in Schwebé gebracht. Ihr dünner Kreuz- und Querverlauf ist nicht mehr – wie einst bei den Aquarellzeichnungen – vom vegetabilen Vorbild der Fasern bestimmt, sondern das Resultat einer bewußt monotonen Handbewegung. Vielleicht spricht sich darin ein resignierender Zug aus. Besonders auffällig wird der Kontrast zwischen der Alchimistengeduld, die den Farbgrund mischt, und der linearen Rücksichtslosigkeit, die dann darüber hinwegstreicht. Kein Verfahren ist weiter vom Automatismus entfernt als dieses: verlangt seine erste Phase ein sorgfältiges Durchtränken, ein Heben, Drehen und Senken der Leinwand, damit die Farben zur vielstimmigen Textur gerinnen, so stellt sich die zweite als entschlossener Willensakt dar.

6
Wols, Komposition in Rot, 1948. Privatbesitz Meudon
Composition en rouge
Composition in Red

7
Wols, Komposition. Privatbesitz Paris
Composition
Composition



8

Wols, Letzte Komposition, 1951. Privatbesitz Paris
Dernière Composition
Last Composition

5. Die letzten Bilder kehren zur «Figur», zum Komplex (und dessen Absonderung vom Umraum) zurück. Ein farbig gesättigter Bildgrund, in der senkrechten Mittelachse eine aufgerissene Helligkeit, aber kein «Spalt» mehr, der an Wunden, an physische Verstümmelung gemahnt. Vielmehr ein farbiger Eklat, den die pinselführende Hand umgrenzt, eindämmt, bändigt, versperrt. Die Bildmittel sind reich gestaffelt: Kratzer, Schnörkel, dünner Zickzack, breite Farbsträhne, Flecken, deren Binnenform nadelfein aufgekräuselt wird, kurzlinige Farbspulen, die nach unten abrollen.

Dieses Lebenswerk endet ohne Apotheose, aber aufrecht, in einer großen Kraftanstrengung. Seine letzten Schöpfungen sind das Werk eines, derviel leicht nur kurzfristig an der Schwelle zur Genesung steht. Sie sind das Gegenteil körperlicher Zersetzung und Erschöpfung. (Wenn man nach Dokumenten der Auflösung sucht, so findet man sie eher bei den früher behandelten Bildgruppen.) Sie bezeugen, wie ich glaube, den Anbruch einer neuen Phase: einen Schritt zum komplexen ineinander, zur Verdichtung. Sammlung und Härte, kraftvolle Konzentration der Mittel. Der Akzent liegt unverkennbar bei der Handlung, nicht beim alchimistischen Geschehenlassen, bei der gestrafften Herausforderung, nicht bei der Hingabe an das verführerische Chaos.

VI.

Wols durchläuft eine Entwicklung, der es nicht an kritischen Punkten fehlt. Kunstgeschichtlich eingeordnet, rekapituliert er Klee und den Kandinsky der «Kleinen Welten». Die entscheidende Wende ereignet sich, sobald die Bildmittel anfangen, in die Selbstbewegung einzutreten, aber einer kleinmeisterlichen Handschrift verhaftet bleiben. Hier setzen die Ölbilder befriedigend ein. Sie erschließen einen Bildraum von großen Spannungen, in dem die Ambivalenz von Nähe und Ferne, grober Handgreiflichkeit und poetischer Distanz die entscheidende Rolle spielt. Die Gouachen endeten mit einem beinahe totalen Zerfall der herkömmlichen Wirklichkeitsmuster. Die Ölbilder vollenden diesen Prozeß und versuchen gleichzeitig, Schritt für Schritt eine neue Wirklichkeit einzukreisen, ohne sich durch Formen zu kompromittieren oder in Formeln festzulegen. Bleibt also das Terrain der Vorgestalt. Das Bild wird entformelt, das scheinbar Abgeschlossene wieder aufgelöst, die Harmonie zerstört, jeder Ansatz zu Virtuosität unterdrückt. In vielen Fällen wird der Gestaltungsprozeß widerrufen, das heißt zurückgenommen. Man könnte sagen, daß diese Bilder desto abgeschlossener sind, je unfertiger sie anmuten.

Not macht erforderlich. Nicht minder die Nötigung, ein Niemandsland der Form zu betreten. (Das ist das Los der europäischen Kunst, seit der Persönlichkeitsausdruck eines ihrer Qualitätskriterien bildet.) Die Grenze zwischen dem Fertigen (der toten Form) und dem Unfertigen – schon Delacroix vermeidet mit bewußter Überlegung das «fini» – verschiebt sich seit hundert Jahren immer mehr ins Anfängliche und Prämorphe. Wols hat zur letzten, radikalsten Phase dieses Vorganges sehr viel beigetragen. Aber er hat mehr getan: er hat nicht nur den Primärakt in das Bildgeschehen hineingenommen, indem er ihn in aller Sichtbarkeit stehen ließ, er hat dieses Bildgeschehen auch über die eigentliche Formzone – die ausgeklammert blieb – hinausgeführt, und durch den zerstörenden Pinselstrich vollständig gemacht. Erst die Durchdringung labiler Primärkomplexe mit den energischen Gesten des Widerrufs macht aus diesen Bildern Ganzheiten.

Die Malerei von Wols ist ein apotropäischer Akt. Was auf der Leinwand geschieht, ist ein Versuch der Bannung: ein Auslöschen, ein Wegwischen, ein Vernichten, ein Bewerfen – ein Versuch, der identisch wird mit dem Bedürfnis nach Selbstdarstellung. So kommt es, daß diese Gesten der Abwehr schließlich dem eigenen Ich gelten. Malerei, die sich selber malt, kommt nicht ohne den aus, der sie hervorbringt. Er wird zu ihrem einzigen Gegenstand, sein Weltbefinden zum Äquivalent dessen, was man früher als Weltbild bezeichnete. Wols ist jedoch ein Beispiel dafür, daß das Subjektive, selbst in seinen Extremenpositionen, nicht immer mit romantischer Hemmungslosigkeit identisch ist. Man spürt, wieviel sich diese Malerei versagt, wie beharrlich sie sich gegen jedes Definitive verteidigt, um nicht in die glatten Fesseln der Form zu geraten. Und dennoch entgeht sie nicht der Logik ihrer Sprachmittel. Die grenzenlose Freiheit, die sich Wols innerhalb der selbstgewählten Beschränkung angeeignet hat, ist nicht sein endgültiger Ausdruck. Auch die letzten Bilder sind es nicht. Dennoch sind sie als Ansatz zu Neuem von großer Bedeutung: sie führen das Verstreute zusammen, entschließen sich zu gliedernden Bildachsen und setzen zu einer neuen Wirklichkeitsfindung an. Welcher Rang diesem Entschluß zukommt, ermisst man am besten aus der Tatsache, daß er bisher noch von kaum einem der Epigonen nachvollzogen werden konnte.