



**RAINER WÖLZL  
EIN AUGE (OFFEN)**

**FÜR JACQUELINE UND MANUEL**

# **RAINER WÖLZL EIN AUGE (OFFEN)**

**Mit einem Essay von Gabriel Ramin Schor**



» Im Unterschied liegt das Gemeinsame«, fügte er noch gedehnt hinzu, bevor er sein Glas hob, es gegen das Licht hielt und den natürlichen Glanz bewunderte. »Trink !« Es klang wie eine schroffe Aufforderung in der all seine Erfahrung lag - eine gespielte Erregung. Seine Abfindung war überschaubar. Eine natürliche Schnittmenge zweier künstlicher Mengen - kontextabhängig. Das Museum begleitete ihn - nicht nur ihn - ein Schattenwurf - er wird geworfen worden sein - eine Aneignungsstrategie. Natürlich sah er aus. Gezeichnet sah er aus, wie er hier saß, mit ausgestrecktem Arm, ein Auge, offen, in vermeintlicher Erwartung. Vielleicht sollte er ein Lied zum Besten geben: »Die Faust, die Phrase und das Geld, wir ... «, seine Stimme verlor sich im anschwellenden Rauschen des Unübersehbaren. Die Lüge lügt sich wahr. Unerhört. Der Unterschied ist nicht eine andere Frequenz - ein Superpositionsprinzip - eine Überlagerung von Größen zur Verhinderung von Durchschaubarkeit oder doch nur eine andere Sicht, Funktion veränderbarer Zusammenhänge. Kausal. Akausal. Kausal. Wovon spricht es? Von Liebe, vom Selbst, (vom Du), von Kunst, von Physik, von Erinnerung. Was wir sehen blickt uns an.

**Rainer Wölzl**, Wien 2011



1



2



3



4



5



6



6a Ausschnitt



7



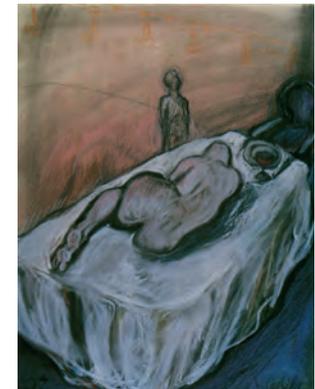
8



9



10



11

Ref. Abb. 1 bis 11:  
Zu P. P. Pasolini - SALO,  
120 Tage von Sodom, 1985/86  
Pastell/Papier, je 65 x 50 cm

Ref. Abb. 12:  
GOLGATHA, 1985  
Triptychon, Acryl/Lw., 195 x 445 cm



12

**Gabriel Ramin Schor**

## **Murmeln im Dunklen (und manchmal ein sehr leises Gelächter) – Rainer Wölzls Augen-Kunst**

*Präskriptum. Im November 1996 erreicht Rainer Wölzl ein Brief aus New York. Verfasser dieses Schreibens ist Leo Steinberg, dem die Kunstgeschichte unter anderem Bahn brechende Studien über Michelangelo, Picasso und Rauschenberg verdankt. Der Kunsthistoriker, dessen Genauigkeit im Schauen für viele seines Fachs zum großen Vorbild geworden ist, berichtet darin von einer Erfahrung im Zwischenraum von Auge und Hand:*

*„Dear Rainer Wölzl,  
thank you for sending the Hatje + Schor book on your work.  
I have now looked at it many times,  
and am deeply impressed by your hand, your heart, your intelligence.“<sup>1</sup>*

*Steinberg, für den die Unmittelbarkeit des Originals stets unabdingbare Voraussetzung jeglicher Beschäftigung mit einem Kunstwerk ist, hat dennoch Wölzls Buch „...falls diese Vorstellung beibehalten wird. Zu Samuel Beckett - Der Verwaiser“<sup>2</sup> - naturgemäß aus Reproduktionen bestehend - soweit etwas abgewinnen können, dass er zu einem solchen Urteil gelangen konnte. Das spezifisch gemeinte Wort „intelligence“ als Kategorie künstlerischer Qualität gebraucht er dann, wenn es in seinen Augen gerechtfertigt ist - so eben im Falle von Picasso.<sup>3</sup> Das Urteil dieses Kunsthistorikers ernst zu nehmen, sich von seinem Blick leiten zu lassen, lobt sich immer. Daher folgender Versuch, in dem es weder um Wölzls „Hand“ noch um sein „Herz“ gehen wird, sondern nur um jenen dritten Sinn: Momente seiner künstlerischen „Intelligenz“.*

I.

Als Rainer Wölzl im Jahre 1976 sein Studium der Malerei an der damaligen Wiener Hochschule für angewandte Kunst abschließt, um fortan mit Bildern gesellschaftlich wirksam zu werden, steht er vor einer kunsthistorisch prekären Situation: die Avantgarden sind bereits historisch geworden, wovon Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* von 1974 Zeugnis ablegt,<sup>4</sup> und der Modernismus hatte spätestens um 1970 schon sein entropisches Stadium erreicht, wofür das Schlagwort ‚Postmoderne‘

<sup>1</sup> Brief von Leo Steinberg an Rainer Wölzl (Archiv des Künstlers)

<sup>2</sup> Rainer Wölzl: „...falls diese Vorstellung beibehalten wird.“ *Zu Samuel Beckett - Der Verwaiser* (Stuttgart: Hatje, 1996).

<sup>3</sup> Leo Steinberg: „The Intelligence of Picasso“; vgl. Yve-Alain Bois: *Painting as Model* (Cambridge/Mass.: MIT, 1993), S. 290/Anm. 67.

<sup>4</sup> Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974); sowie „Ende der Avantgarde?“, in: ders.: *Das Altern der Moderne* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001), S. 186-192.



13



14



14a



15



16



17



18

Ref. Abb. 13:  
EVA, ADAM, 1986  
Diptychon, Öl/Lw., 180 x 175 cm

Ref. Abb. 14:  
BARTHOLOMÄUSHAUT, 1986  
Triptychon, Öl/Lw., 180 x 305 cm

Ref. Abb. 14a:  
Michelangelo  
Der heilige Bartholomäus  
Detail aus dem jüngsten Gericht,  
Sixtinische Kapelle, 1512

Ref. Abb. 15:  
HAUT II, 1986  
Triptychon, Öl/Lw., 180 x 305 cm

Ref. Abb. 16:  
MARIA, JOSEPH 1986  
Diptychon, Öl/Lw., 180 x 250 cm

Ref. Abb. 17:  
KOPF, 1986 (Mitteltafel)  
Triptychon, Öl/Lw., 180 x 125 cm

Ref. Abb. 18:  
ARCHE II, 1987  
Diptychon, Öl/Lw., 110 x 180 cm

immer mehr in Umlauf kommen wird. Nicht weniger schwierig zeichnet sich die politische Situation in Österreich ab. Der linksorientierte Homo politicus Wölzl kann seit Bruno Kreiskys sozialistischer Regierungskoalition von 1970, die mit einem ehemaligen Angehörigen der SS erfolgt und daraufhin für das Land verheerende aufarbeitungspsychologische Folgen nach sich ziehen wird, sich nur noch innerhalb der kommunistischen Alternative positionieren. Daraus ergeben sich unter anderem Freundschaften wie etwa die zum Maler Dieter Kleinpeter und zur Schriftstellerin Elfriede Jelinek. Während sich andere Künstler seiner Generation oft an den Metropolen Paris, New York oder London orientieren, interessiert sich Wölzl eher für den ‚real existierenden Sozialismus‘ in Kuba und später in der DDR. Moden, Tendenzen und Zeitgeist interessieren ihn nicht, steht doch seine sich allmählich entfaltende Kunst im Zeichen der *Conditio humana*<sup>5</sup> - und so liegt sie eben merkwürdig quer zur eigenen Zeit: unzeitgemäß, zeitversetzt, anachronistisch. Wölzl beteiligt sich konsequenterweise auch nicht am seit 1945 in ideologischen Variationen ausgetragenen Streit um die Frage ‚Abstraktion oder Figuration?‘ - seine Kunst lässt diese Frage als ‚Scheinwiderspruch‘ hinter sich. Dennoch gilt ein beträchtlicher Teil seiner künstlerischen Sympathien jenen, die dem hegemonial verbürgten Druck der Abstraktion bzw. des Abstrakten nicht nachgeben wollen, da sie die Herausforderung annehmen, Figuration unter den Bedingungen der Abstraktion und im Dialog mit der Tradition neu zu bestimmen: De Kooning und Dubuffet, ganz besonders aber Giacometti und Bacon. Wölzl tritt in mancher Hinsicht das Erbe der beiden Letztgenannten an, radikalisiert jedoch deren Positionen hin zu einer *politisch engagierten Kunst*, deren Matrix eine genuin marxistisch-freudianische bleiben wird. Um 1980 entwickelt er allmählich die Leitlinien seines Programms, innerhalb dessen ein marxistisch verstandener Realismus und der kritische *Sur*-Realismus Bretonscher Provenienz keine starre Opposition mehr darstellen, sondern vielmehr die Pole einer produktiven, emanzipatorischen Dialektik bilden; der surrealistische Anteil steht nicht etwa im Kontext einer verspäteten Neo-Avantgarde, sondern ist im spezifischen Zusammenhang von 1968 situiert, als der Pariser Surrealismus im deutschsprachigen Raum eine potenziert politische Rezeption erfährt, was unter anderem durch Peter Gorsens Arbeiten aus dieser Zeit geschieht (Gorsen ist später auch der erste wichtige Kommentator von Wölzls Kunst).

Die inzwischen völlig in Vergessenheit geratene Debatte zwischen den marxistischen Kunsttheoretikern Konrad Farnet und Georg Lukács gibt Wölzls Intentions- und Problemhorizont um 1980 recht präzise wieder: „Alle, die versuchen, die künstlerischen Anschauungen aus einer *inneren* Dialektik der Kunst zu erklären“, schreibt Lukács, „sind auf dem Holzwege.“<sup>6</sup>

5 Vgl. meinen Essay „Einkerkerungskunst“ (wie Anm. 2).

6 Konrad Farnet: *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten* (Darmstadt: Luchterhand, 1970), S. 171-178.



19

20



21



22



23



24



25



26

*Ref. Abb.: 19*  
GRAS DES VERGESSENS, 1986  
Öl/Lw., 145 x 195 cm

*Ref. Abb.: 20*  
LIEBESLIED II, 1987  
Öl/Leinwand, 145 x 195 cm

*Ref. Abb.: 21*  
OPFER I, 1986  
Öl/Lw., 250 x 90 cm

*Ref. Abb. 22:*  
PASOLINI, 1986  
Öl/Lw., 250 x 90 cm

*Ref. Abb. 23:*  
KAFKA, 1986  
Öl/Lw., 250 x 90 cm

*Ref. Abb. 24:*  
BACHMANN, 1986  
Öl/Lw., 250 x 90 cm

*Ref. Abb. 25:*  
JOPLIN, 1986  
Öl/Lw., 250 x 90 cm

*Ref. Abb. 26:*  
MINGUS, 1986  
Öl/Lw., 250 x 90 cm

*Ref. Abb. 27:*  
DAS NACKTE BROT, 1987  
Öl/Lw., 195 x 145 cm

*Ref. Abb. 28, 29, 30:*  
Aus der Serie  
SCHWARZE BLÄTTER, 1987  
Kohle/Papier, 100 x 70 cm



27



28



29



30

Weiters heißt es – ganz im Sinne von Wölzls Figurationsverständnis –, „daß Gegenständlichkeit primär keine ästhetische Kategorie“ sei. Marx habe in seiner Kritik der Hegelschen *Phänomenologie* „überzeugend nachgewiesen, daß alles Seiende primär gegenständiglich ist.“ Auch für Wölzl ist und bleibt der Realismus die einzig mögliche Mimesis sozialer Wirklichkeit, wobei er diesen Realismus ein wenig modifiziert, ihn um eine nicht unwesentliche ‚Baconische Nuance‘ erweitert.<sup>7</sup> Lukács fragt dann, warum es denn in der bildenden Kunst „keinen Thomas Mann oder Bartok gab?“ Cézanne und van Gogh hätten „noch ähnliche paradoxe Synthesen erstrebt“, doch nach ihnen „gab es aber selbst bei so großen Begabungen wie Picasso keine wirkliche Tendenz, gegen den Strom der bürgerlichen Verwirrung *die Realität retten* zu wollen.“ Mit diesem Punkt berühren wir nun das Zentrum von Wölzls Repräsentationssystem und dessen dialektisch-subversive Poetik. Wölzl strebt nämlich erstens genau die Fortsetzung jener „paradoxen Synthesen“ an (auf die ich noch zu sprechen komme), und zweitens schafft er innerhalb seines Systems einen libidinös getränkten *Gegen*-Strom kraft einer Ikonographie des *Es*, die sich im dunklen Flirt mit Thanatos befindet (durchdialektisiertes Lustprinzip), um angesichts der allorts medial inszenierten und durchwegs manipulativ intendierten „bürgerlichen Verwirrung die Realität zu retten“.<sup>8</sup> Diese *Rettung* und ihr gesellschaftskritischer Impuls legen die Route zu Wölzls *radikal antikapitalistischem Diskurs*, der ihn mit Siegfried Kracauers analogem Projekt einer „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ verbindet (so der programmatische Untertitel seiner epochalen Filmtheorie von 1960),<sup>9</sup> nur daß es bei Wölzl ebenso um eine gespiegelte, *innere* Wirklichkeit geht, über die er seit Jahren wie ein Chronist im eigenen Auftrag berichtet, indem er absatzlange, nicht absetzbare eigene Texte seinen zahlreichen Katalogen entweder als Prolog oder als Epilog voran- bzw. nachstellt. Den diesbezüglichen Höhepunkt bildet ein „Stück Prosa“ aus der *schwarz Edition* mit dem Titel *Der Idiot und der Buchhalter* (1994-97), in dem Wölzls chronisch-chronistische Stimme am dichtesten zum Ausdruck kommt. Dieses Stück endet mit dem für Wölzl zentralen, sich auf Celan beziehenden Satz: „Ich bin, wo mein Auge ist.“<sup>10</sup> Die Bedeutung dieser Sentenz kann innerhalb seines Werkes gar nicht überschätzt werden, handelt es sich doch analog zum cartesischen „cogito“ um Wölzls *video*, es hallt wie eine ostinate Selbstvergewisserung darüber, noch nicht verschwunden zu sein, im Echoraum seiner Bilder und Texte nach.

Farners Replik auf Lukács’ Feststellung fokussiert dann das Kernproblem ihrer Debatte: „Es gilt

7 David Sylvester: *Gespräche mit Francis Bacon* (München: Prestel, 1982). Dieses Buch nennt Wölzl seit je als eines der für ihn wichtigsten.

8 Vgl. Herbert Marcuse: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970), S. 195-233; „Vermwandlung der Sexualität in den Eros“ sowie „Eros und Thanatos“.

9 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hrsg. von Inka Mülder-Bach (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005).

10 Rainer Wölzl: *Der Idiot und der Buchhalter* (Wien: schwarz Edition, 1997), S. 29.



31



32



33

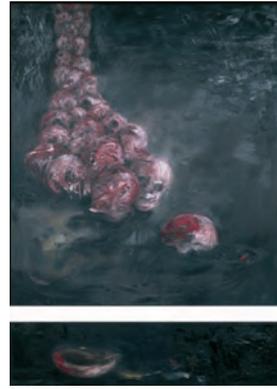


34

Ref. Abb. 31, 32:  
STILLEBEN - Studienblätter, 1988  
Kohle/Papier, 52 x 41 cm



35



36



37

Ref. Abb. 33, 34:  
STILLEBEN, III, V, 1988  
Öl/Lw., 90 x 70 cm

Ref. Abb. 35:  
SCHÄDELSTÄTTE - Flügelaltar,  
1987 - Vorderseite  
Holz, Öl/Lw., 225 x 232 cm

Ref. Abb. 36:  
SCHÄDELSTÄTTE - Flügelaltar,  
1987 - Mitteltafel, Vorderseite  
Öl/Lw., 120 x 106  
Predella 25 x 106 cm

Ref. Abb. 37:  
SCHÄDELSTÄTTE - Flügelaltar,  
1987 - Rückseite

Ref. Abb. 38:  
O. T. - Flügelaltar, 1988  
Vorderseite  
Holz, Öl/Lw., 225 x 232 cm

Ref. Abb. 39, 40:  
Aus der Serie  
SCHWARZE BLÄTTER, 1988  
Kohle/Papier, je 210 x 110 cm

Ref. Abb. 41:  
Anonym, Straßen-Graffito in Wien,  
März 2011

Ref. Abb. 42:  
Hartmann Schedelsche Weltchronik  
um 1493

Ref. Abb. 43:  
La revue Acéphale  
Paris, 1937



38



39



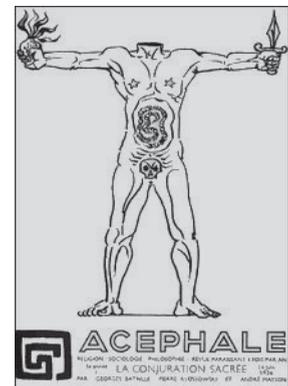
40



41



42



43

also, einen wirklichen Realismus zu erreichen. Und dieser Realismus ist weder gebunden an die Gegenständlichkeit noch an die Ungegenständlichkeit, die beide im Grunde nur ästhetische Kategorien sind; der Realismus aber ist kein künstlerischer Stil, sondern ein *gesellschaftliches Prinzip*. [...] Und dieser Realismus ist weder gebunden an die optisch-formale Gegenständlichkeit noch an die optisch-formale Nichtgegenständlichkeit.“ Farner bestätigt zunächst Lukács’ kunstgeschichtliche Diagnose und fügt noch hinzu: „Ein Thomas Mann der Malerei existiert so wenig wie ein Majakovskij oder Brecht, und nicht mit Unrecht weisen die Abstrakt-Konkreten auf das formale Ungenügen der ‚Gegenständlichen‘ hin [...]. Der Goya der Gegenwart ist noch nicht entstanden.“ Dieser Brief stammt aus dem Jahre 1961; und mit einer Verspätung von zwei Jahrzehnten wird diese ‚Flaschenpost‘ in Wien ankommen und Wölzl als ihren schöpferischen Adressaten finden. ‚Goya und die Folgen‘ genau zur Zeit des konservativen Backlashs am Beginn der 1980er Jahre zu *aktualisieren*, in Zeiten politischer Unverbindlichkeit und postmoderner ‚Unübersichtlichkeit‘ für eine linkspolitisch deklarierte, themenkonstante Kunst einzustehen, das ist bis heute Wölzls Anliegen auf den Begriff gebracht. Noch einmal Lukács, der Farner mit seiner letzten Frage konfrontiert; seine Einschätzung beschließt die Debatte: „Mit den Symptomen, die Sie darüber aufzählen, daß die heutige Malerei *hinter* Literatur und Musik zurückbleibt, bin ich einverstanden. Es scheint aber, daß bis jetzt auch Sie nicht auf den Grund gekommen sind.“ Diese Frage zu klären, ihr „auf den Grund“ zu gehen, würde den gegebenen Rahmen natürlich bei weitem sprengen; mir genügt hier nur festzustellen, wie Wölzl sie innerhalb seiner Kunst überwindet. Die besagten entwicklungsgeschichtlichen Phasendifferenzen zwischen der Literatur und der Malerei löst Wölzl auf, indem er beispielsweise den in der Malerei zurecht so ‚vermißten‘ Brecht *methodisch* in seine eigene, auf Verfremdungen und Episches setzende Malerei aufnimmt; und damit sich Brecht im Dunkel seiner Bilder nicht allzu allein fühlt, treten auch noch weitere, von Wölzl geschätzte Autoren in sein Bildsystem ein, zu deren Literatur es ebenso bis heute keine Korrelate in der Malerei gibt: Beckett, Celan, Genet, Kafka, Leautréamont, Lorca, Pasolini und Pessoa. Dieses Spiel mit Adoption und Adaption gehört zu den konzeptuell anspruchsvollsten Operationen neuerer Kunst, und wenn Steinberg von Wölzls „intelligence“ spricht, dann meint er wohl letztlich jene Vermittlungsmomente, die dem Künstler im Spannungsfeld von Diskurs und Ikonographie, Textualität und Pikturalität, konzeptuell bestimmter Reflexionsarbeit und konkreter Bildfindung gelingen, kurzum, die literarisch-malerischen, im doppelten Sinne *gezeichneten* Sinnkonstellationen. Jene „paradoxe Hauptsynthese“, der alle adoptiv-adaptiven Konstellationen entspringen, ist der sonst für unmöglich gehaltene dialektische Pakt zwischen dem Realen und dem Imaginären. Wenn nämlich Figuration und Abstraktion, einmal als Stilkategorien überwunden, keine stagnierenden



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58

Ref. Abb. 44 bis 58:  
Zu Jean Genet  
DER BALKON, 1989  
Pastell/Papier, je 65 x 50 cm

Gegensätze mehr darstellen, dann ist es nur noch eine Frage der Reflexionshöhe bzw. der konzeptuellen Perspektive – der entsprechenden *Metaebene* –, um auch den alten Gegensatz zwischen dem Realen und dem Imaginären aufzuheben. Und dessen Darstellung erfolgt im rezeptionsästhetischen Anteil der jeweiligen *Vorstellung* (das ist Wölzls Duchampsche *Pointe*). Ihn zu verstehen, heißt hier Beckett buchstäblich nehmen: „...falls diese Vorstellung beibehalten wird.“ Mit diesem elliptischen Satz schließt sich die Schere, um im *Schnitt* durch das weiße Papier unabsehbarer Möglichkeiten eine neue Darstellungslinie zu eröffnen; nennen wir sie in Anspielung auf die „gotische Linie“ (Worringer – Deleuze) die Wölzlsche *Linie*, der wir noch im Konkreten begegnen werden.

## II.

Eine kurze Passage durch sein Museum. Das Bild ist bei Wölzl kein Ort affirmativer Inszenierung eines Motivs, eines figurativen Elements, eines Fragments oder dergleichen, sondern ironischer Spiegel ihrer unwiederbringlichen „Exszenierung“<sup>11</sup>, die letztmögliche „Sensation“ (Cézanne – Bacon)<sup>12</sup> im visuellen Geflecht *vor* dem endgültigen Bild-Ausfall. Es gibt daher in seinem Bildkonzept immer auch einen subpikturalen Ikonoklasmus zweiter Ordnung, der einen programmatischen Titel hat: „Malerei des Verschwindens“. Der einzige Halt bzw. Anker, der ihn oder den Betrachter vor diesem Verschwinden *zurückhält*, kann hier ebenso benannt werden: Es ist das Auge, das manchmal als Single, manchmal als Paar erscheint. Der Aug-Apfel ist Wölzls Inversion und Revision des biblischen Apfels, insofern als jener blinde Apfel die Verbannung nach sich zog (*Ref. Abb. 74, 74a, 110, 149, 150, 151, 152, 178-179*), dieser blickende Apfel aber stiftet, da zeitlich und räumlich *vor* dem Exil des Exitus - dem Verschwinden - stehend, doch im Kleinsten Gemeinschaft und Gesellschaft. Das ist Wölzls okularer Sozialismus des *postutopischen*, unmittelbaren Du, der nichts mehr verspricht, außer die unendliche Intensität eines adressierenden Blicks, eines Augen-Blicks. Das Verhältnis zwischen dem Sichtbaren (Bild) und dem Unsichtbaren (Verschwundenes) reguliert ein von Negativität durchzogenes Kraftfeld, dessen Ursprung nur das Reale sein kann. Vergleichbar mit De Koonings Konzept vom Bild als einer Schale mit Buchstabensuppe<sup>13</sup> ist Wölzls Bild ebenso unharmonisch, weil von einer inneren *Gewalt* bestimmt, die allerdings *Geschichte* heißt. Wölzl ist nämlich auch dort, wo er monochrom malt, wo nichts, oder fast nichts, zu sehen ist, außer der Materialität seines Farbauftrags und seiner Pinselführung, auch dort ist er in Konsequenz historischer

11 Jean-Francois Lyotard: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* (Berlin: Merve, 1982), S. 34-37; sowie über die „Malerei als Libido-Dispositiv“, S. 45-93.

12 Vgl. Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation* (München: Fink, 1995).

13 Siehe meinen Essay „de Koonings Topik der Sensation“, in: Willem de Kooning, Hrsg. von Florian Steininger u. a. (Wolftratshausen: Minerva, 2005), S. 11-23; und meinen Beitrag „Mondrian und drei Oppositionen der New Yorker Avantgarde um 1945“, in: Monet, Kandinsky, Rothko und die Folgen. Hrsg. von Florian Steininger u. a. (München: Deutscher Kunstverlag, 2008), S. 51-59.



59



60



61



62



63



64



65

Ref. Abb. 59, 60:  
Zu Paul Celan  
TODESFUGE, 1989  
Radierzyklus in Buchform  
26,5 x 21 cm

Ref. Abb. 61:  
WEIBLICHE FIGUR, 1989  
Bronze, 40 x 12 x 7 cm

Ref. Abb. 62:  
ROT - SCHWARZ, 1989  
Öl/ Lw., Eisen, Bronze  
gesamt: 195 x 350 x 25 cm

Ref. Abb. 63:  
SCHWARZ -Ölstudie  
Öl/Papier, 34 x 26 cm

Ref. Abb. 64:  
RELIEF I, II, 1989  
Bronze, je 58 x 15 x 6,5 cm

Ref. Abb. 65:  
DER KUSS, 1989  
Bronze, 11,5 x 20 x 12 cm

Materialist (und angesichts der Geschichte vielleicht dort am meisten). Jene Gewalt ist ein negatives Gravitationsfeld mit homogen verteilten Epizentren, und so ereignet und zeigt sie sich auch an den *Rändern* seiner Bilder (marginal = zentral), in ihren Zwischenräumen (Ref. Abb. 66-69, 72, 72a) an den Wänden und grundsätzlich immer schon in der Cadrage, im jeweiligen Ausschnitt der Bilder; es handelt sich stets um einen *Aus-Schnitt*, um einen Realismus, dessen Messen und Maß das okulare Messer ist (hier die entfernte Verwandtschaft mit Caravaggio).<sup>14</sup> Und sogar die Schließung der Parenthese im vorliegenden Katalogtitel „Ein Auge (offen) bleibt davon nicht ausgenommen, wird ob der Cadrage am rechten Rand des Covers und des Titelblatts zu etwas *Angeschnittenem*, im nicht sehr leicht Erkennbaren deutlich *versehrt*.

Daraus folgt: das Wölzlsche Bild ist kein Ort des Equilibriums, somit die Anti-These zu Mondrians „nichttragischem“ Bild.<sup>15</sup> Während Klee noch sagen konnte, „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht es sichtbar“,<sup>16</sup> ist bei Wölzl Kunst die Rettung des Sichtbaren vor dem völligen Verschwinden, die Rettung der Wirklichkeit als schrumpfender Rest, als schmunzelndes Noch-nicht-Nichts, als ein sich selbst befragendes *Fragment* ob einer ausgeprägten, weil nicht zu stillenden *Fragmentalität*, und schließlich: als Ruine und Exkrement kapitalistischer Panpräsenz. Die Ruine als Urne des Lebens, als ein Blick und Einblick in das fortgeschritten beschädigte Leben, eines Lebens, das nicht, oder kaum noch lebt (man denke an die allerletzten Zuckungen des Bienenzüchters aus Angelopoulos' gleichnamigem Film von 1986, den er schätzt). Daher die negative Morphologie, die negative Anatomie, die negative Ikonographie Wölzls, daher auch der *Körper* als Realeinheit historisch-materialistischer Betrachtung des Beschädigten (das Wort ‚Leben‘ wäre eigentlich schon die zu große Einheit und entgleitet wohl allzu leicht ins Pathetische). Der Kapitalismus, Schau- und Schauderplatz aller korporalen Beschädigung, ist für Wölzl kein ökonomisches System, sondern ein bis zum letzten Winkel hin morbides Labyrinth, fatal und letal, ein im Zinstakt eingestelltes Uhr(n)werk namens ‚Tod & Verwesung‘, ein vernichtendes *Unternehmen*, das inzwischen alles *übernommen* hat.

In unseren unzähligen Gesprächen, die ich mit Rainer Wölzl immer wieder über Picasso führe, ergänzt um lange gemeinsame Rundgänge durch jenem gewidmete Einzelausstellungen (aus denen ich über das Werk des spanischen Meisters trotz meiner eigenen Beschäftigung einiges lerne), kommt Wölzl immer wieder auf die Picasso-Deutung des marxistischen Kunstkritikers John Berger zu

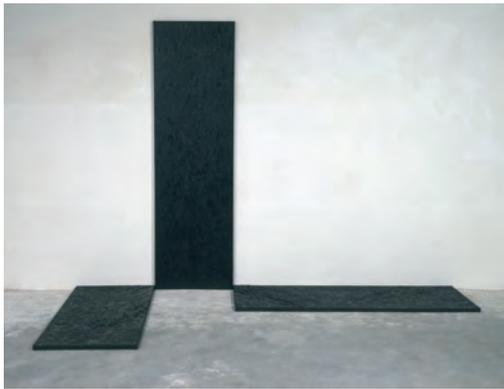
14 Wolfram Pichler: „Caravaggio oder die Malerei des Zwiespalts“, in: *Einunddreißig*, Nr. 14/15, Dezember 2010, S. 31-39.

15 Barnett Newman: *Schriften und Interviews* (Bern: Gachnang & Springer, 1996); die Bestimmung „non-tragic art“ für Mondrians Neoplastizismus entwickelt sich im Gespräch zwischen Newman und David Sylvester.

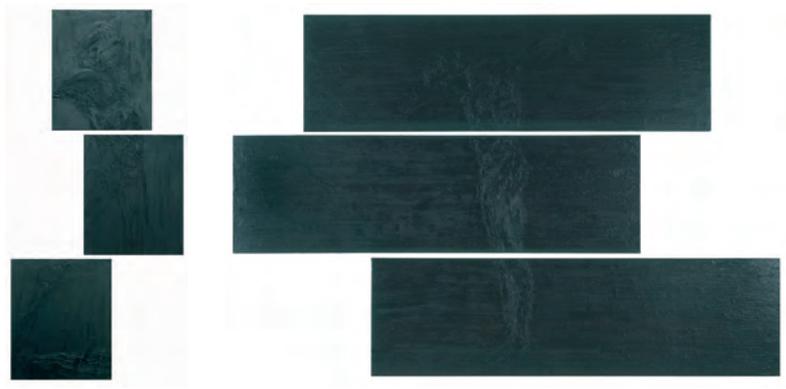
16 Zitiert nach Farnet (wie Anm. 6), S. 175.



66



67



68

69



70



71

Ref. Abb. 66:  
DECRESCENDO, 1989/90  
5-teilig, Öl/Lw., 160 x 650 x 160 cm

Ref. Abb. 67:  
CRESCENDO, 1992  
3-teilig, Öl/Lw., 240 x 200 x 160 cm

Ref. Abb. 68:  
FRAGMENT III, 1992  
3-teilig, Öl/Lw., gesamt 180 x 80 cm

Ref. Abb. 69:  
FRAGMENT II, 1991  
3-teilig, Öl/Lw., gesamt 210 x 300 cm

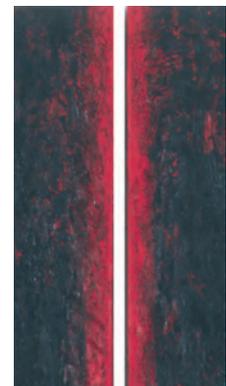
Ref. Abb. 70:  
EIN AUGE OFFEN, 1992  
Diptychon, Öl/ Lw, 100 x160 cm

Ref. Abb. 71:  
HALTLOS, 1992  
Öl/Lw., 160 x 130 cm

Ref. Abb. 72, 72a:  
HOFFNUNGSLOS, 1992  
Diptychon, Öl/ Lw, 195 x 290 cm



72



72a Ausschnitt

sprechen,<sup>17</sup> wonach es dem bekennenden Kommunisten Picasso ab einem gewissen Zeitpunkt seiner künstlerischen Laufbahn darum zu tun gewesen wäre, mit seinen Bildern eine Art Parallelwährung zum handelsüblichen Geld zu etablieren, also den Dollar zwar nicht gänzlich aufzuheben, aber doch den Para-Dollar „Picasso“ ins System des Kapitals einzuführen. Und immer dann, wenn Wölzl auf diesen Zusammenhang insistent zu sprechen kommt, lächelt er dazu auffallend lakonisch, als würde er mir sagen: „Ja, so geht es auch bzw. so einfach geht es auch.“ Mir scheint, daß er mir dabei noch etwas anderes sagen möchte: „Man kann es sich auch etwas weniger einfach machen, und dann passiert etwas anderes.“ Dieses „Etwas-andere“ scheint mir der Schlüssel zu seinem bisherigen Werk zu sein; es führt uns direkt in seine besagte marxistisch-freudianische Matrix und erzählt uns die traumalptraumartige Geschichte von einem goldbeladenen Kopflösen mit seinem gefährdeten Schwanz, dessen ärmere Vorfahren weit zurückreichen, so beispielsweise ein Azephal aus dem 15. Jahrhundert (*Ref. Abb. 42, 43, 114*) oder ein anderer aus dem Jahre 1850, über den folgendes berichtet wird:

„Auf dem Baum oder abwechselnd auf dem Königsstuhl haust ein wunderliches Wesen, das kopflös, doch genugsam Grütze übrig behalten hat, um in mancherlei Weise die Vorübergehenden necken zu können. Gar gerne lässt es, zusammengerollt wie eine Kellerrassel, sich auf den Hut, den Kopf, die Schultern eines Vorübergehenden herabfallen, um sodann, seine Glieder ausstreckend, zu einer unerträglichen Last anzuschwellen; ein andermal steigt es ganz sacht von der luftigen Wohnung hernieder, um sich den Vorübergehenden als lästiger Gesellschafter aufzudrängen. Das tut der Kopflöse vorzugsweise in heiligen Nächten, wenn die nach Bornhofen wandelnde Prozession an seinem Sitz vorüberzieht; dann sieht man ihn häufig, die des Aufsatzes ermangelnden Schultern und eine eigentümliche Bagage unter dem langen schwarzen Mantel verborgen, wie er den Nachzüglern sich anschließt.“<sup>18</sup>

Auf einem „Baum“ kann bekanntlich so manches hausen, besonders dann, wenn es sich um einen projizierten, vorgestellten Baum, um einen Schattenbaum handelt (*Ref. Abb. 221*); beim „Königsstuhl“ wird die Sache schon unhäuslich zweideutig, und „Wesen“, die anatomisch als „kopflös“ anzusehen sind, bevölkern die Bilderwelt Wölzls ebenso wie deren Köpfe, nur eher selten in ein und dem selben Bild, denn meist begegnet man in dem einen Bild einem Azephalen, in einem ganz anderen dann seinem enthaupteten Kopf. Dazwischen liegen freilich unzählige messerscharfe Bildkanten und Blattränder, und nur eine Kante oder ein einziger Rand schon genügt, um einen Körper zu

17 John Berger: *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso* (Reinbek: Rowohlt, 1978).

18 „Der Kopflöse“, in: *Spuk- und Hexengeschichten aus dem Rheinischen Antiquarius*. Hrsg. von Hermann Hesse (Frankfurt a. M.: Insel, 1986), S. 110-114. Grundlegend Rita Bischof: *Tragisches Lachen. Die Geschichte von Azephale* (Berlin: Matthes & Seitz, 2010).



73



74



74a

*Ref. Abb. 73:*  
WORTERGUSS, 1991  
Öl/Lw., 195 x 160 cm

*Ref. Abb. 74:*  
VERTREIBUNG, 1992  
Triptychon, Öl/Lw., 210 x 150 cm

*Ref. Abb. 74a:*  
Masaccio  
Vertreibung aus dem Paradies,  
1425-1428  
Fresko, Ausschnitt

enthaupten, Rumpf und Kopf in einem vorgestellten Bild für immer zu trennen und den losen Kopf in ein anderes Bild fallen und abrollen zu lassen (manchmal kommt es auch zum Rendezvous von zwei verwaisten Köpfen). Enthauptung und Kastration sind seit Freud ohnehin engst verwandt, bedingen einander wechselseitig - „Kopfabschneiden = Kastrieren“.<sup>19</sup> Im Englischen, in der Weltsprache des Kapitals (*Ref. Abb. 41*), bedeutet das Wort ‚head‘ seit je zweierlei: Kopf und Eichel (so lüften sich Schulter und Schaft). Und das Wort Kapital? Es stammt aus dem Wortschatz der alten Römer, die das Wort ‚caput‘ bzw. ‚capitalis‘ immer dann gebrauchten, wenn sie eben den Kopf bzw. das Haupt meinten. Wölzl ist sich natürlich der lateinischen Bedeutung bewußt, wenn er das Kapital von Bild zu Bild, von Kante zu Kante, von Rand zu Rand, immer aufs Neue und Gleiche und in einer Konsequenz, die ihn in die Nähe des alten Sisyphos versetzt, permanent *kappt*, es kastriert, bis bald der nächste Kopf schon nachgewachsen auf seine neue Köpfung bzw. Enthauptung wartet. Dieses „Theater der Grausamkeit“ ist Wölzls „Ästhetik des Widerstands“, seine „permanente Revolution“, seine ultimative Subversion im symbolischen Raum des Spätkapitalismus. Das ist der ursächliche - genauer: urszenische - *Behauptungsakt* seines Malens und Zeichnens, und solange die Köpfe enthauptet ruhig dahinrollen, bleibt sein Werk strictu sensu resistent und autonom. Verstörenderweise macht er, aufrichtig und redlich wie er nun einmal seiner Natur nach ist, sogar vor seinem eigenen Kopf kaum Halt (*Ref. Abb. 31 - 36, 65, 87, 94 - 96, 118, 142 - 145, 172, 175, 222 Abb. 31, 32, 57-62*); nur sein linkes Auge (*Abb. 26*), das läßt er doch als letzten Halt voller Schrecken stehen. Ganz bleibt sein Kopf nur als mortifizierter *Schatten*, als Echo eines Nachrufs in Schwarz. Das schreckvolle Auge läßt einen schreienden Mund vermuten, doch dieser Schrei wird vom Bild nicht aufgefangen, ist weggeschnitten und verstummt so im polyphonen Echoraum der Geschichte. Als Wölzl vom Historischen Museum der Stadt Wien eingeladen wird, im Jahre 1992 die Themenausstellung *Bilder vom Tod* künstlerisch zu gestalten, läßt er nicht zufällig alle Wände der dortigen Schauräume in einem von der katholischen Liturgie her bekannten Farbton namens ‚caput mortuum‘ bemalen.<sup>20</sup> Hier treffen sich seine Thanatologie, seine Azephal-Ikonographie und seine Kapitalismussubversion mit dem, was ich Wölzls sublimen katholischen Nihilismus nenne, zu einer konzeptuellen Einheit (*Ref. Abb. 3, 6, 6a, 9, 12, 14, 14a, 16, 28, 30, 44-45, 47, 49, 51, 53, 54, 71, 76, 98, 103, 104, 109, 160, 198, 214*).

Seit jenen „heiligen Nächten“ von „Bornhofen“ und der „wandelnden Prozession“ hat sich jener „Kopfloze“ im Zuge seiner Mutationen ins absolut Monströse fortentwickelt, und die „eigentümliche

19 Sigmund Freud: „Das Medusenhaupt“ [1922], in: ders.: *Gesammelte Werke Band XVII* (Frankfurt a. M.: Fischer, 1999), S. 47; s. a. Neil Hertz: „Das Haupt der Medusa. Männliche Hysterie unter dem Druck der Politik“, in: ders.: *Das Ende des Weges. Die Psychoanalyse und das Erhabene* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001), S. 202-271.  
 20 Vgl. Michel Leiris: „Das caput mortuum“, in: ders.: *Das Auge des Ethnographen* (Frankfurt a. M.: Syndikat, 1981), S. 256-262.



75



76



77



78



79



80



81



82



83



84



85

Ref. Abb. 75 bis 85:  
Zu Lautréamont  
DIE GESÄNGE DES MALDOROR,  
1991/92  
Kohle/Papier, je 26,5 x 21 cm

Bagage“ hat sich seit 1850 im Zinstakt fleißig vermehrt und glänzt golden vor sich hin. Was noch unter dem „langen schwarzen Mantel verborgen“ liegt, lässt sich nicht mit Gewißheit sagen, außer daß die Farbe *Schwarz* seit jenen Tagen eine andere Bedeutung angenommen hat. Zum „Ideal“ avanciert, heißt es in der posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie* Adornos: „Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen. Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz. [...] Das Ideal des Schwarzen ist inhaltlich einer der tiefsten Impulse von Abstraktion.“<sup>21</sup> Der vollständige Abschnitt aus Adornos Apologie des Schwarzen findet sich abgedruckt in Wölzls Ausstellungskatalog *Flügelaltar* von 1989, was in mehrfacher Hinsicht Manifestcharakter beanspruchen kann. Die Form des Flügelaltars stammt noch aus der großen Zeit christlicher Kunst, als der Katholizismus forciert im gegenreformatorischen Kampf das Trinitätsdogma in die Architektur des sakralen Bildes umfaltet. Wölzl übernimmt nun genau diese Form und dieses Format (*Ref. Abb. 35-38*), macht es zum reminiszenten Schema, um es fundamental *umzuwerten* bzw. neu zu codieren: erstens in Richtung einer gnadenlos durchdeklinierten, katholizismuskritischen Azephal-Ikonographie, und zweitens als radikale Position gegen den Kapitalismus im Jahre seines vermeintlichen historischen „Endsieg“ 1989 – diese *Schädelstätten*-Bilder und *Schwarzen Blätter* haben folglich die spürbar schärfsten Kanten und Blattränder.

Schwarz, das lange nicht als eigentliche Farbe galt, und erst seit Matisse als wirklich eigenständige Farbe gesehen wird, ist die erste und letzte Farbe, das Alpha und Omega im Wölzlschen Kolorit, seine Erz- und Hauptfarbe. Er malt zwar immer wieder auch mit anderen Farben, setzt andere Pigmente ein – wie etwa im Jahre 1996 zu seinem hundertsten Beckett zuliebe Schwefelgelb -, doch es bleiben Exkursionen und Expeditionen, faszinierende Fremdgänge, um wieder zum Ursprung seiner Palette zurückzukehren, die sich farblich wie die „Nacht“ treu bleibt: Schwarz. Es ist auch die Farbe Goyas in seinen Tuschzeichnungen und den *Pinturas negras*,<sup>22</sup> denen Wölzl in kurzer Abkehr vom Dialog mit der Literatur den komplexesten Zyklus gewidmet hat (*Ref. Abb. 200-220*).

Wölzls spezifisches Interesse an der menschlichen Figur, seine Obsession für die Farbe Schwarz und sein stilistisch virtuos verinnerlichtes Konzept von der vibrierenden Linie im zeichnerischen Feld hängen engst zusammen. Die Wölzlsche Linie ist, anders als die traditionsmächtige „gotische“, eine seismographisch-protokollarische, ja fast dokumentarische, und gehorcht mikrologischen Regungen

21 Rainer Wölzl: *Flügelaltar* (Wien: Hilger, o. J.); die besagte Textpassage ist den in Schwarz gezeichneten Konstruktionsskizzen des Flügelaltars gegenübergestellt; Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften VII. Ästhetische Theorie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997), S. 65-66.

22 Andreas Prater: „Goyas Schwarz“, in: *Die Farben Schwarz*, Hrsg. von Thomas Zaunschirm (Wien: Springer, 1999), S. 67-72. Zu den Mängeln dieses Katalogbuches und der damaligen Ausstellung in Graz gehört es, Rainer Wölzls schwarze Bilder nicht berücksichtigt zu haben.



86



87



88



89



90

*Ref. Abb. 86, 87:*  
Zu Fernando Pessoa, 1993  
Öl, Kohle/Papier, 104 x 79 cm

*Ref. Abb. 88:*  
Zu Fernando Pessoa  
SEIN, 1993  
Eitempera/Papier, 153 x 102,5 cm

*Ref. Abb. 89:*  
Zu Fernando Pessoa  
GESTE II, 1993  
Eitempera/Papier, 153 x 102,5 cm

*Ref. Abb. 90:*  
Zu Fernando Pessoa  
MONOLOG AN DIE NACHT II,  
1992  
Triptychon, Eitempera/Papier  
153 x 307,5 cm

bis hin zu einer exzessiven *écriture automatique*; letztlich ist der dabei zum Ausdruck gelangende Realismus immer auch ein Naturalismus des Nervensystems Welt, denn sobald er einen Stift oder einen Pinsel in die Hand nimmt, findet im Symbolischen eine Art pronominale Verschiebung statt, die darin besteht, daß Wölzl in seinen Ausdrucksspuren immer auch ‚Ich‘ sagt, nur eben nicht wie sonst zu sich selbst, sondern – und das ist der eigentliche Kern seines Realismus – zur Welt und ihrer von ihm gleichermaßen halluzinatorisch und präzise wahrgenommenen Geschichte. Schon die frühesten figurativen Darstellungen lassen das erkennen, wobei hier genauer zu klären wäre, weshalb sich sein Fokus auf den Körper richtet, sodaß auch die Natur unter dem Aspekt ihrer Beschädigung zur körperverwandten Entität wird. Über Degas’ visionäre Körper-Landschaftspastelle hinaus wird bei Wölzl auch die landschaftliche Natur zur Metonymie des Körpers, zu einem Aspekt seiner negativen Somatologie,<sup>23</sup> denn er weiß allzugut, daß „für den Körper die Metonymie die Regel ist.“<sup>24</sup>

Zum *Fall* des Körpers. Erstens, das *Scheitern* der Pariser Surrealisten am Körper und Wölzls restitutives Engagement. Roland Barthes stellt 1975 rückblickend fest, daß „die Surrealisten den Körper verfehlt“<sup>25</sup> haben und macht diese Fehlleistung vor allem am Verhältnis der Pariser Avantgarde zur Sexualität und Erotik fest. Wölzl erkennt diesen historischen Mangel und ruft unter anderem das Projekt einer *Kleinen Anatomie des Begehrens*<sup>26</sup> aus, das archäologisch und ikonographisch bis auf den Anatomen und Universalkünstler Leonardo da Vinci zurückreicht (*Ref. Abb. 147, 148, 169*). Zweitens, im selben Jahr gesteht Michel Foucault, der den Marxismus in seiner historischen Machtanalytik kritisiert, trotzdem den unverkennbaren Entfremdungscharakter des menschlichen Körpers ein: „Man sage nicht, die Seele sei eine Illusion oder ein ideologischer Begriff. Sie existiert, sie hat eine Wirklichkeit, sie wird ständig produziert – um den Körper, am Körper im Körper [...]. Der Mensch, von dem man uns spricht und zu dessen Befreiung man einlädt, ist bereits in sich das Resultat einer Unterwerfung, die viel tiefer ist als er. Eine *Seele* wohnt in ihm und schafft ihm eine Existenz, die selber ein Stück der Herrschaft ist, welche die Macht über den Körper ausübt. Die Seele: Effekt und Instrument einer politischen Anatomie. Die Seele: Gefängnis des Körpers.“<sup>27</sup> In dieser *Umkehrung* der alten platonischen, für das gesamte Christentum und seine Auferstehungstheologie maßgeblichen Prämisse vom ‚Körper als Kerker der Seele‘ liegt eine weitere Komponente der Wölzlschen Somatologie, die uns, schließlich drittens, zu einem wahren

23 Zum Verhältnis zwischen Somatologie und Negativität vgl. meinen Beitrag „...ein blutiger Kopf: Francesca Woodmans Somatologie“, in: *Held Together with Water. Kunst aus der Sammlung Verbund* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2007), S. 126-132.

24 Jacques Lacan: *Television* (Berlin: Quadriga, 1988), S. 75.

25 Roland Barthes: *Die Körnung der Stimme* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002), S. 267–269.

26 Rainer Wölzl: *Kleine Anatomie des Begehrens* (Wien: Hilger, 1999).

27 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976), S. 41-42. Zum Zerstörungspotenzial des politischen Katholizismus, vgl. Friedrich Heer: *Der Glaube des Adolf Hitler* (Frankfurt a. M.: Ullstein, 1986).



91

92



93



94



95



96



97



98



99

Ref. Abb. 91:  
Zu F. G. Lorca  
3/4, 1993  
3-teilig, Öl/Lw., je 60 x 50 cm,

Ref. Abb. 92:  
Zu F. G. Lorca  
6/8, 1993  
6-teilig, Öl/Lw., 250 x 250 cm

Ref. Abb. 93:  
Zu F. G. Lorca - WALZER I, 1993  
Bronze, 55 x 16 x 63 cm

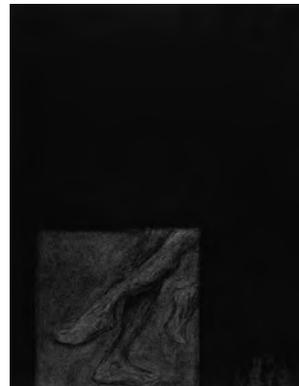
Ref. Abb. 94:  
Zu F. G. Lorca - WALZER II, 1993  
Deckenbild: Öl/Lw., 150 x 100 cm  
Käfig: Eisen, 55 x 50 x 50 cm  
Bronzen:  
2 x 50 x 50 cm; 18 x 17 x 32 cm

Ref. Abb. 95, 96:  
Zu F. G. Lorca, 1993  
Öl/Papier, 104 x 79 cm

Ref. Abb. 97 bis 102:  
KLEINER WIENER WALZER,  
1993/94  
Öl, Kohle/Papier, je 26,5 x 21 cm



100



101



102

Spezialisten seines Fachs, zum amtierenden Vater bzw. Papst der katholischen Christenheit führt, Professore Joseph Ratzinger: „Eins dürfte auf jeden Fall klar sein: Sowohl Johannes (6,53) wie Paulus (1Kor 15,50) machen mit allem Nachdruck deutlich, daß die >Auferstehung des Fleisches<, die >Auferstehung der *Leiber*< nicht eine >Auferstehung der *Körper*< ist. Der paulinische Entwurf ist so, von heutigem Denken her gesprochen, weit weniger naiv als die spätere theologische Gelehrsamkeit mit ihren subtilen Konstruktionen über die Frage, wie es ewige Körper geben könnte. Paulus lehrt, um es noch einmal zu sagen, nicht die Auferstehung der Körper, sondern der Personen, und dies gerade nicht in der Wiederkehr der >Fleischesleiber<, das heißt der biologischen Gebilde, die er ausdrücklich als unmöglich bezeichnet.“<sup>28</sup> Nun ist es doch angebracht, im Sinne von Steinbergs Eingangsunterscheidungen kurz auch Wölzls „Herz“ und „Hand“ einzubeziehen. Das, womit weder die progressiven Surrealisten, noch Professore Ratzinger wirklich etwas anzufangen wissen, es ziemlich verschmähen und es jedenfalls nicht zu adoptieren bereit sind, genau das appelliert an sein „Herz“ und fordert seine „Hand“ heraus. Wölzls gesamtes Werk ist ein einziges Asyl dieses verb(r)annten Körpers, dem er mit allem, was ihm gegeben ist, unter den Bedingungen spätkapitalistischer Zivilisationsordnung mit gebotenem Realismus Darstellungsrecht und Daseinswürde zukommen zu lassen versucht. Und so liegt es auch einmal mehr auf der Linie der Konsequenz, ein brennendes Asylantenheim zum Thema eines großen Bildes zu machen (*Ref. Abb. 177*)

Nochmals das Azephale und Wölzls Matrix. Erstens das Prinzip Wiederholung. Das Wort Repetition bedeutet Wiederholung, das Wieder-Holen eines Vorgangs. Das politische Wort Petition bedeutet Angriff. Und so ist eine Re-Petition immer auch ein wiederholtes Angreifen von etwas, was einen längeren Kampf erfordert (permanentes Köpferollen). Wenn das Azephale etwas mit Kastration zu tun hat, dann ist es gerechtfertigt, dieses Wort dem gegebenen Umstand anzugleichen: Aze-Phallus. Wölzl höhlt den körperfeindlichen Katholizismus aus, übernimmt wie beim *Flügelaltar* die Form, das Schema der christlichen Dreiteilung bzw. der Trinität. Daraus folgt: statt „Im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes“, heißt es nun im Sinne seiner Matrix „Im Zeichen des Kapitals, des Phallus und des Aze-Phallus“ – ohne Amen, dafür mit unvorstellbar vielen Armen. Der Phallus ist weder Nachhall des alten Priapismus noch eine Ikonographie der Provokation wie vielleicht noch Wols' Aquarell *Phallicités* (um 1944), sondern eine sozialontologische Kategorie mit libidoökonomischer Tiefenstruktur.<sup>29</sup> *Zusam(m)en* ergibt es den folgenden Befund:

28 Joseph Ratzinger: *Einführung in das Christentum. Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis* (München: dtv, 1971), S. 265 f.  
29 Jacques Lacan: „Die Bedeutung des Phallus“ [1958], in: ders.: *Schriften II* (Berlin: Quadriga, 1991), S. 121-132.



103



104



105



106



107



108

*Ref. Abb. 103, 104, 105:*  
ZU F. NIETZSCHE, 1994  
Öl/Papier, je 79 x 104 cm

*Ref. Abb. 106, 107, 108:*  
ZU P. PICASSO, 1993  
Öl/Papier, je 104 x 79 cm

Vater = KAPITAL (Kopf und Haupt, Finanzhüptling, Macht, Herrschaft, Repressionsursache, Ausbeutungsinstanz, Analakkumulation)

Sohn = PHALLUS (parasitär ans Kapital gekoppelte Macht- und Herrschaftsillusion mit unbegrenzter Unterdrückungslizenz, jedoch unter ständiger Ver-Lust- bzw. Kastrationsangst, ergo: Produktion und Reproduktion von nach Außen gerichteter Gewalt; Lacan hat leider recht, „die Frau gibt es nicht“, das Kind ist nur Phallus-Prothese, daher mütterliche Erlösung unmöglich; eine gute Nachricht: Maria = Maria Magdalena)

Heiliger Geist = AZEPHALLUS (Kastration, Umkehrung der *Auf*-Erstehung in der gravitatisch realen *Ab*-Erstehung, re-petitive Auf- und Abdynamik, Zentrum der Negativität, Köpferollen und Eichelfallen, zugleich einziger Ort residualer Freiheit durch Schulter- und Schaft-Lüftung)

Zweitens, diese drei Eckpole Wölzlscher Trinität markieren die kritische Topologie seines katholischen Nihilismus, der den Geist nur noch als historisch-materialistisches Faktum, als *Knochen* akzeptiert (Ref. *Abb. 112, 176; Abb. 49-53*), oder, in Hegels schönen Worten aus der *Phänomenologie des Geistes* (1807): „Die andre Seite der selbstbewußten Individualität aber, die Seite ihres Daseins ist das Sein als selbstständig und Subjekt, oder als ein Ding, nämlich ein Knochen; die Wirklichkeit und Dasein des Menschen ist sein Schädelknochen [...]. Was in Wahrheit gesagt wird, drückt sich hiemit so aus, daß das Sein des Geistes ein Knochen ist.“ Daraus folgt: Zwischen dem Kapital, dem Phallus und dem Azephallus finden keine zärtlichen Osmosen statt, Vermählungen ausgeschlossen, Vermehrungen dennoch tubisch garantiert, *Vermählungen* wandernder Knochen immer eingeschlossen. Drittens, Kapital = Überbau, Phallus = Basis, Azephallus = Untergrund. Daraus folgt: Wölzl ist und bleibt ein abgründiger Künstler des Untergrunds.

Exkurs zum okularen Sozialismus. Nochmals, es gibt Blinde, es gibt okulare Singles und es gibt Augenpaare. Erstens, Wölzl würdigt auch Partialobjekte wie etwa eine Hand, einen Kopf, einen Daumen, einen nomadisch umtriebigen Busenhodenschwanz (kurz: Libidomobil; Ref. *Abb. 50, 80, 122, 166, 167, 226; Abb. 49, 50, 54-56*), einen großen Zeh<sup>30</sup> und eben besonders gern Augen (Ref. *Abb. 110, 149-151, 153, 154, 170; Abb. 75*). Augen leiten und übertragen nämlich Empfindungen wie

30

Georges Bataille: „Der große Zeh“ [1929], in: *Ausst.-Kat. Elan vital oder Das Auge des Eros* (München: Haus der Kunst, 1994), S. 500-502.



109



110



111



112



113



114



115

Ref. Abb. 109 bis 115:  
Zu Samuel Beckett  
... falls diese Vorstellung  
beibehalten wird  
DER VERWAISER, 1996  
Öl/Papier, je 153 x 250 cm

beispielsweise Schmerz. Augen sind besonders gute Schmerzleiter. Zweitens, Wölzls künstlerische Imagination ist immer das Imaginäre der Realgesellschaft, und die Gesellschaft ist immer „imaginäre Institution“ (Castoriadis), deren „Magma“ bzw. Sperma bleibt schwarz. Drittens, sowohl Magma als auch Sperma können in alle Richtungen fließen. Daraus folgt: Wölzls Kunst ist trotz thematischer Konstanten letztlich unberechenbar, ergo: *offen* (die Hermetik auf den ersten Blick dient dem Schutz vor der Banalität). Sartre hat recht, die „Frage des Imaginären“ führt zwangsläufig dazu, „das Kunstwerk als etwas Irreales“ zu akzeptieren.<sup>31</sup> Das ist tatsächlich Wölzls wichtigste „paradoxe Synthese“, denn erst „im Irrealen“, schreibt Sartre, „erhalten die Beziehungen von Farben und Formen ihren wahren Sinn.“<sup>32</sup> Oder, anders gesagt, erst im Irrealen wird der historische Materialismus auch mimetisch genug, um auf eine Leinwand oder auf ein Blatt projiziert werden zu können (Verdichtung – Verschiebung). Viertens, okularer Sozialismus bedeutet immer auch eine Theorie vom Bild bzw. eine Theorie vom Bild im Bild (analog zu Brechts ‚Spiel im Spiel‘), eine Theorie der Spiegelung und eine Sicht auf nonverbales Kommunizieren. Das französische Wort für Bild ist ‚image‘, und es heißt zugleich auch *Vorstellung*. „...und die Augen was machen die Augen gewiß geschlossen aber nein denn auf einmal da unter dem Dreck sehe ich mich ich sage mich wie ich ich sage wie ich er sagen würde...“<sup>33</sup> – okularer Sozialismus ist auch die *Spaltung* des einen Auges ins andere, der Sprung vom Ich zum Er usw. Dieser Sprung findet auch im Bild selbst statt, der Sprung in die Zwei- oder manchmal sogar in die Mehrdeutigkeit, und er hinterlässt eine *Spur*, doch „nicht Zweideutigkeit ist die Übersetzung der Dialektik ins Bild, sondern dessen >Spur<, die selber durch die Theorie erst durchzudialektisieren ist.“<sup>34</sup> Diese Einsicht Benjamins ist ein Kompaß durch viele Bilder Wölzls (besonders je dunkler sie werden). Fünftens, diese Prämisse führt sowohl zur azephallen Urszene zurück, als auch zu Wölzls künstlerischem Ausgangspunkt überhaupt, nämlich zum photographischen Konstruktivismus seiner bis heute grundlegend gebliebenen Montageästhetik. Schon 1976 orientiert er sich intensiv an John Heartfields antifaschistischen Montagearbeiten und schließt (seinen Eltern zuliebe) das Studium in Mindestzeit ab. Die in diesem Zusammenhang wichtigste Montage stammt aus dem Jahre 1978 mit der Evokation „Hauptsache wir bleiben Partner!“<sup>35</sup> (*Ref. Abb. 223*). In dieser Arbeit steckt schon latent sehr vieles, was später im Größeren manifest wird. Die Koprpresenz von konkreter menschlicher *Figur* und *abstraktem* Wasserspiegel, die Poetik blickender Augen, der Bezug zur Gesellschaft bzw. zur Realpolitik, die Isolierung und Verfremdung des Körpers durch die Verschränkung der Arme beider Sozialpartner Benya (ÖGB)

31 Jean-Paul Sartre: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft* (Reinbek: Rowohlt, 1994), S. 296.

32 Sartre (wie Anm. 31), S. 298.

33 Samuel Beckett: „Das Bild“ [1959], in: ders.: *Das Gleiche nochmals anders. Texte zur Bildenden Kunst* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000), S. 69f.

34 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften V/2* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991), S. 1135.

35 Rainer Wölzl: *Fotomontage „Hauptsache wir bleiben Partner!“*, in: *Wespennest*, Nr. 35, August 1979, S. 7.



116



117



118



119



120

*Ref. Abb. 116:*  
Zu Samuel Beckett  
KÖRPER I, 1995  
Bronze, 35 x 65 x 36 cm

*Ref. Abb. 117:*  
Zu Samuel Beckett  
KÖRPER III, 1995  
Bronze, 35 x 65 x 36 cm

*Ref. Abb. 118:*  
Zu Samuel Beckett  
... falls diese Vorstellung  
beibehalten wird  
DER VERWAISER, 1996  
Öl/Papier, 153 x 250 cm

*Ref. Abb. 119, 120:*  
Zu Samuel Beckett  
... falls diese Vorstellung  
beibehalten wird  
DER VERWAISER, 1996  
Öl/Papier, 26,5 x 21 cm

*Ref. Abb. 121:*  
Zu Samuel Beckett  
ECHO'S BONES II, 1991  
Eisen, Stein, 34 x 34 x 15 cm

*Ref. Abb. 122:*  
Zu Samuel Beckett  
ECHO'S BONES I, 1991  
Bronze, 26 x 31 x 16 cm



121



122

und Sallinger (Wirtschaftsbund) und das Azephale durch die isolierten Köpfe, deren Rümpfe unter der Wasseroberfläche *verschwinden*. Das Wort „Hauptsache“ liest sich nachträglich als *Haupt*-Sache, als Angelegenheit des *Kopfes* und der Köpfung. Ja, und dann die latente Wölzlsche Ironie, daß die beiden Köpfe in der Fernform ein Augenpaar ergeben und die verschränkten Arme etwas von einem Schnabel haben. Kurzum, eine Art Meeresungeheuer, das der Montageschere Wölzls entsprungen ist. Die Horizontlinie verläuft direkt durch die Ohren, als würden zwei Kugeln an einer streng gespannten Linie hängen. Dann ist auch noch der zweiteilige, horizontal definierte Bildaufbau zu erwähnen, der in Richtung von Wölzls Interesse an Rothkos Bilder um diese Zeit weist. Auch die Entgegensetzung zwischen Vertikalität und Horizontalität ist ein wichtiges Kompositionsmoment späterer Arbeiten (Ref. Abb. 88, 113, 160). Sein Ausgangspunkt Montage geht mit Bürgers Forderung ideal konform, zählt sie doch nach ihm zu den Hauptkriterien des „avantgardistischen Kunstwerks“<sup>36</sup>: „Eine Theorie der Avantgarde hat von dem Begriff der Montage auszugehen.“<sup>37</sup> Montage bei Wölzl geht klassisch nach Eisenstein oft mit „Schock“ einher, fast immer aber mit Verfremdungsarbeit als Auseinandersetzung mit den russischen Formalisten (vor allem Schklovskijs *Ostranenie*), mit Brecht, der seinen V-Effekt eben von ihm übernimmt und weiterentwickelt, und von den Surrealisten: „Verfremdung ist die Hauptfunktion aller Surrealität. Man kann eine Hand verfremden, indem man sie vom Arm trennt. Sie gewinnt dabei >als Hand<.“<sup>38</sup> Die isolierte Hand findet man immer wieder, ob gezeichnet oder als gemaltes Fragment, durch jeden Verlust und jedes Schrumpfen „gewinnt“ sie an etwas, was keinen Namen hat (Ref. Abb. 151-156, 197, 199, 218; Abb. 76). Das Raster, Emblem und Ornament modernistischer Malerei, wandert bei Wölzl aus dem Bild hinaus, um installativ zu werden bzw. sich in der Dialektik von Form und Format zu manifestieren. Das Wölzlsche *Raster* verfremdet und montiert, es hat vier Funktionen inne: erstens, Herstellung von *Distanz*, durchaus mit Bacons Spiegelungseffekt seiner Bildverglasungen vergleichbar; zweitens, *Konstruktion* (auch im Sinne der russischen Avantgarde unter Lenin); drittens, eben *Montage* als Zersplitterung in eine streng geometrisch definierte, innerbildliche Konstellation; und schließlich, viertens, als Referenz an das *Fenster* nach Alberti, dem Ursprung neuzeitlicher Bildrepräsentation (Ref. Abb. 76, 148, 173, 174, 176-179, 183-196, 219-222, 224 ).

Vergangenheit kann nicht vergehen. Wölzls mnemischer Imperativ, seine Kunst des Eingedenkseins, der Erinnerung, des historischen Gedächtnisses. Lanzmans monumentale *Schoah*-Dokumentation hat bis heute auf Wölzl nachhaltigen Einfluß. Seine Liebe zu Celans Lyrik hat er mehrfach bekundet (Ref.

36 Bürger (wie Anm. 4), S. 98-116.

37 Bürger (wie Anm. 4), S. 104.

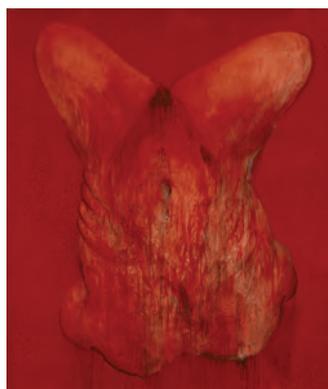
38 André Breton: „Anweisung für den Leser“, in: Max Ernst: *La femme 100 têtes* (Berlin: Gerhardt, 1962).



123



124



125



126

*Ref. Abb. 123:*  
GEDÄCHTNIS, 1990  
Triptychon, Öl/Lw., 195 x 435 cm

*Ref. Abb. 124:*  
HAUT III, 1996  
Öl/Papier, 180 x 153 cm

*Ref. Abb. 125:*  
HAUT VIII, 1996  
Öl/Papier, 180 x 153 cm

*Ref. Abb. 126:*  
HAUT X, 1996  
Öl/Papier, 180 x 153 cm

*Ref. Abb. 127:*  
HAUT XI, 1996  
Öl/Papier, 180 x 153 cm

*Ref. Abb. 128:*  
HAUT XIV, 1996  
Öl/Papier, 180 x 153 cm

*Ref. Abb. 129:*  
HAUT XXI, 1996  
Öl/Papier, 180 x 153 cm

*Ref. Abb. 130:*  
HAUT XXII, 1996  
Öl/Papier, 180 x 153 cm



127



128



129



130

Abb. 59, 60, 70). Wölzl hat sowohl dem Ausblick aus jenem Raum, in dem die „Wannsee-Konferenz“ stattfand (Ref. Abb. 171) und in der die so genannte „Endlösung“ beschlossen wurde, ein großes Bild gewidmet, als auch jener Hecke zur Tarnung des Krematoriums V in Auschwitz-Birkenau (Abb 4.). Beide Bilder sollten nebeneinander zu sehen sein, um das Verhältnis zwischen Ursache und Wirkung im Gewaltraum der Geschichte zu ermessen. In beiden Bildern sind keine Menschen zu sehen. Die Lektüre von Georges Didi-Hubermans Buch *Bilder trotz allem* hat Wölzl dazu *ermutigt*, das Auschwitz-Bild zu malen, sich dem Undarstellbaren überhaupt einen Schritt weiter als zuvor zu nähern.<sup>39</sup> Wölzls Wannsee-Bild mit dem Blick auf den sonnigen Hof - Versuch einer dialektischen Montage: „Natascha hat das Fenster zur Hofseite noch weiter geöffnet, damit die Luft besser in mein Zimmer strömen kann. Ich kann den glänzenden grünen Rasenstreifen unter der Mauer sehen, den klaren blauen Himmel darüber und die Sonne überall. Das Leben ist schön. Die kommende Generation möge es reinigen von allem Bösen, von Unterdrückung und Gewalt und es voll genießen.“<sup>40</sup> (L. Trotzki's Testament vom 27. Februar 1940, Coyoacan)

Nach den Schrecken der Geschichte bleibt immer noch der Körper. Doch. Wölzls Para-Anatomie. Keimschlaf des einmal Möglichen in Delacroix' Skizze nach Goyas *Caprichos*, um 1820 (Ref. Abb. 168). Der französische Romantiker Eugene zeichnet einen linken Fuß samt Wade und schließt ihn mit einem linken Arm kurz. Nein, nicht ganz so, weil sich die para-anatomische Binnenform noch nicht ergeben kann, ist doch der Strich, der den Unterarm konturiert, zu weit nach unten gezogen, sodaß sich Unterarm und Wade kein Stelldichein geben können. Die somatische Gestalt bleibt aus. Schade, Eugene, das kann nur einem Romantiker passieren. Wölzl ist kein Romantiker, er ist ein Realist mit melancholischen Tendenzen. Er weckt die para-anatomische Form des Delacroix aus dem langen Keimschlaf auf und heißt die unmögliche Möglichkeit lustvoll willkommen: ein Libidomobil (Abb. 48), ein wortwitziger Milchzahn (Ref. Abb. 188), kopulationsbehinderte Beinverschränkungen (Ref. Abb. 183; Abb. 41-47) und so viele Para-Anatomien mehr. Der Körper wird bei Wölzl transkombinatorisch real. Er kommt dort an, wo es noch ein Entkommen gibt, wo ein Körper sich, sagen wir, entspannen, ausspannen, anspannen kann, in den somatischen Wahnsinn entgleiten: nutzlos, zwecklos und vielleicht manchmal glücklich wie Odradek, ja, das Ding, das lachen kann ohne eine Lunge zu haben. Wölzls para-anatomisches Theater lässt Bellmers Puppen-Anagramme hinter sich, er scheint an einer Körpersprache im Sinne Artauds, an einem „organlosen Körper“ zu arbeiten. Achtung, jede körperliche Geste kann eine Mutation auslösen, den Körper para-anatomisch entgleiten lassen - ist das nicht ein mutiger Blick auf den gern unterschätzten Körper ?

39 Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem* (München: Fink, 2007).

40 Leo Trotzki: *Tagebuch im Exil* (München: dtv, 1962), S. 146.



131



132



133



134



135



136



137

Ref. Abb. 131:  
KÖRPER IV, 1996  
Bronze, 54 x 32 x 59 cm  
KÖRPER V, 1996  
Bronze, 56 x 63 x 99 cm

Ref. Abb. 132:  
Studienblatt, 1996  
Öl/Papier, 56 x 42 cm

Ref. Abb. 133:  
PASSACAGLIA I, 1997  
Öl/Lw., 240 x 350 cm

Ref. Abb. 134, 135:  
PASSACAGLIA II, IV, 1997  
Öl/Lw., je 195 x 160 cm

Ref. Abb. 136, 137:  
PASSACAGLIA VI, VII, 1997  
Öl/Lw., je 160 x 195 cm

Ref. Abb. 138, 139:  
PASSACAGLIA IX, X, 1998  
Öl/Lw., je 160 x 195 cm



138



139

Ausgang: „Ausgeträumt träumen.“ Wölzls Kunst ist nicht postmodern, sie führt die Moderne zu ihrem letzten Punkt, zu ihrer letzten Chance: Kunst als Prozeß der Desillusionierung, um einen Raum zu finden, in dem es sich ‚frei von‘ und ‚frei zu‘ atmen läßt. Eine Dohle namens Franz hat es literarisch vorgeführt; Wölzl auch weiterhin auf dessen Spur (*Ref. Abb. 23*): „Die Illusion ist gerade dort aufzuweichen, wo sie am festesten verankert ist, sie ist von innen her zu entlarven, das ist absolut notwendig, wenn die Literatur [Malerei] nicht >in der Luft< hängen will, verloren zwischen dem Himmel ihrer Maßlosigkeit und der Erde, wo ihr der Boden unter den Füßen fehlt. Dieser Wille zur Desillusionierung erfordert die Anwendung einer Technik der Unpersönlichkeit, welche es erlaubt, jenseits jeder ästhetischen Polemik wie jeder Ideologie, eine Bestandsaufnahme zu machen. [...] Unter diesem Gesichtspunkt ist die Technik gewordene Desillusionierung die letzte Chance der Moderne, oder doch wenigstens die letzte Form von Inspiration, von der die Moderne noch ehrlich behaupten darf, daß sie ihr beschieden sei.“<sup>41</sup>

Murmeln im Dunklen. Augen können im Dunklen nicht sehen und werden so zu Murmeln (*Ref. Abb. 230-240; Abb. 73, 74*). Wölzls Murmelspiel mit der Literatur, der Malerei, der Zeichnung; sein Murmelspiel *in* der Malerei und *in* der Zeichnung. „Manuel Torres, der Mann, der von allen, die ich kannte, die größte Kultur im Blut hat, tat, als er Manuel de Falla selber sein >Nocturno del Generalife< spielen hörte, den glänzenden Ausspruch: >Alles, was schwarze Töne hat, hat Dämon.< Es gibt keine größere Wahrheit. Diese schwarzen Töne sind das Geheimnis, die Wurzeln in der Tiefe des Limbus, den alle kennen und nicht kennen, aber aus dem alles zu uns aufsteigt, was in der Kunst substantiell ist.“<sup>42</sup> Murmeln machen ein Geräusch, das nach Murmeln klingt. In der Antike wurde Acephale als Gott und Schöpfer von den Griechen verehrt und später als Dämon Phonos verteufelt. Tempora mutantur. Goyas Augen sind im Dunklen auch nur Murmeln. „Goya ist manchmal zum Fürchten groß“,<sup>43</sup> schreibt Baudelaire. Wölzls Größe liegt in seinem Mut zum Kleinen und Kleinsten, weil er allzu gut weiß, daß der Unterschied zwischen dem Großen und dem Aller kleinsten letztlich auch nur einer dieser Scheinwidersprüche ist. Die Dohle wollte nur eine kleine Literatur. Der Desillusionist aus der Bürgerspitalgasse setzt ebenso beharrlich auf das Unterschätzte und Übersehene und versetzt alles, was seine Imagination durchläuft, in jene „Zwillingsröte“ von Madrid.

*Mein herzlichster Dank gilt dem Künstler, Jacqueline Rugo und Manuel. Ebenso danke ich Katja Heiden, deren Ermutigungen für alles steht, was ich zu sagen habe. Gewidmet seien die gelungeneren Passagen durch die Negativität meinem Freund Rainer Just.*

41 Marthe Robert: „Kafka und die Technik der Desillusionierung“ [1976], in: *Neue Rundschau*, 94. Jahrgang, Heft 2/1983, S. 42-43.

42 Federico García Lorca: „Theorie und Spiel des Dämons“ [1930], in: *ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band* (Frankfurt a. M.: Insel, 1995), S. 41.

43 Charles Baudelaire: *Aufsätze* (München: Goldmann, 1960), S. 41.



140



141



142



143



144



145



146

*Ref. Abb. 140, 141:*  
PASSACAGLIA XI, XIV, 1998  
Öl/Lw., je 160 x 195 cm

*Ref. Abb. 142:*  
KUSS I, 1997  
Öl/Lw., 160 x 195 cm

*Ref. Abb. 143, 144:*  
KUSS IV, V, 1998  
Öl/Lw., je 160 x 130 cm

*Ref. Abb. 145:*  
SCHATTENSPIEGEL  
(für Georg Eisler),  
1997/98  
Diptychon, Öl/Lw., 195 x 320 cm

*Ref. Abb. 146:*  
HAUT II, 1999  
Öl/Lw., 195 x 145 cm

*Ich habe nichts empfunden,  
nur die Nacht habe ich empfunden  
und in ihr habe ich das Neue erblickt.  
Durch die schwarze Fläche  
hat es sich in mir ausgedrückt.*

Kasimir Malewitsch

## **Traktat über die Malerei des Verschwindens**

Wenn die Liebe das Sich-Verlieren ist, so ist die Malerei das Verschwinden. Alles was ich sehe, mir auffällt, mir zustößt, ist bereits vergangen, so auch die Zukunft, die auf mich zukommt. Vergangenheit - Vergehen - Verschwinden. Was bleibt sind Spuren, ist die Erinnerung, das Auftauchen, die Erscheinung, das Auslöschen der Zeit - zeitlos. Die Farbe Schwarz ist die Absorption allen Lichts, die Dunkelheit, die absolute Farbenpracht, der Lichtschwamm, die Verweigerung und die Unmöglichkeit alles reflektieren zu wollen, zu können. Schwarz ist undurchsichtig, erscheint körperlich - der Körper ist das Loch, das Fernrohr der Erkenntnis. Schwarz schließt ein, verdeckt, grenzt aus, ist die Einheit aller bestimmten Inhalte, hat die Weite der Unbestimmtheit, der Allbestimmtheit. Schwarz ist eine Farbe, die sich durch ihre innere Dialektik zwischen Indifferenz und Immaterialität einerseits, und andererseits durch ihre Möglichkeit zu koloristischer Differenzierung auszeichnet - ein Schweben zwischen Glanz und Mattheit. Das Licht ist relativ, der Raum absolut; ohne Licht existiert kein Raum - raumlos - der Schatten im Schatten. Die Malerei des Verschwindens erreicht ihre angestrebte Suggestivkraft durch ihre Dunkelheit, ihre Finsternis, die ich manchmal als Freiheit empfinde. Schwarz verweist auf sich selbst und transzendiert sich selbst. Schwarz verkörpert, vergeistigt das Prozeßhafte meiner Malerei, die Synthese von figurativer und informeller Malerei. Kontrolliert - unkontrolliert, bewußt unbewußt. Das Verschwinden geht letztlich im Prozeß des Malens selbst auf. Das Ideal des Schwarzen ist inhaltlich einer der tiefsten Impulse von Abstraktion (Adorno). Die Malerei des Verschwindens ist ein Versuch, die spezifische Form der Erkenntnis, die die Malerei noch immer darstellt, zu thematisieren, mit dem vielleicht sisyphoshaften Bestreben, die Möglichkeiten, die diese Wirklichkeitsaneignung bietet, nicht preiszugeben. Wenn die Realität in die Funktionale gerutscht ist, das heißt, die Anschaulichkeit der Wirklichkeit schwindet, so ist sie doch nur über ihren sinnlich wahrnehmbaren Prozeß erahnbar. erkennbar. Auch auf die Gefahr hin, daß durch die Ästhetik der Malerei die bereits entfremdete Wirklichkeit idealisiert wird. Malerei bleibt der schöne, häßliche Schein, die vereinfachte Simulation, die uns vielleicht ermöglicht, die Wahrheit zu begreifen. Ich werde verschwunden worden sein.

**Rainer Wölzl**, Wien 1983



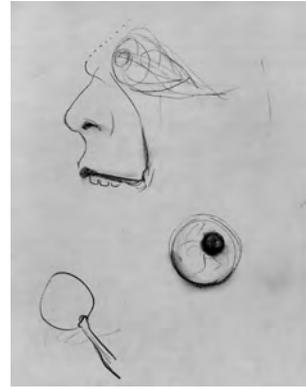
147



148



149



150



151



152



153



154



155



156



157



158



159



160



161

Ref. Abb. 147 bis 161:  
KLEINE ANATOMIE  
DES BEGHERENS, 1998/99  
Öl, Kohle/Papier, je 26,5 x 21 cm

**Rainer Wölzl**

## **Der Idiot und der Buchhalter**

*Ein Stück Prosa*

Was wollen Sie ? Leben. Welches ? Gibt es verschiedene ? Ja, die sieben. Vielfraß - alles hineingestopft, alles ausgeschieden, schwache Blähungen. Und das war alles? Nein, die Leber war beeindruckt. Immer die auratisierende Wirkung des Scheins. Etwas Handfestes, wenn ich bitten darf. Die einzige Lebensform - der Kannibalismus, der Biß ins eigene Fleisch, die Hand, die einen füttert. Haben Sie gewußt, daß... Alles, alles habe ich gesehen haben werden! Und wenn ich bitten darf, vergessen Sie und essen Sie und Sie dürfen. Denn alles geht, nein, nicht wie Sie denken. Falls Sie, aber das ist alles schon vorbei. Vor sieben Jahren, da stand noch bei, aber ich habe es verlegt, oder war es hingefallen, stand up - man erreicht kriechend auch - wenn ich doch überall bin, dann brauche ich weder robben noch laufen. Geknüpft im Weltenall - Ach wie schön! Wollte zur See - ich liebe den Weberleinsstek - christliche Seefahrt - das Kreuz ohne Nägel. Ein Floß für einen Tümpel, Christus, ein Wasserläufer - und mit Nägeln? Was wollen Sie? Noch immer? Ach, Sie wissen auch. Aber warum fragen Sie? Dann, als alles ging - nein, fragen Sie nicht. Es geht um den Verlauf. Wenn ich doch aufrecht... bleiben Sie stehen! Die anderen sind im Kreis schneller, kaum haben Sie ihre Fersen verschwinden sehen, hören Sie schon ihren keuchenden Atem hinter sich. Sie sind eine temporäre Avantgarde, ein standhafter Vorläufer. Aber mein Schicksal. Wie bitte? Mein Leben. Was bitte? Mein Verlauf. Ja, bitte. Ist das eines Idioten, das heißt. Ja bravo! Das bedeutet, was es heißt, und ich werde Sie gleich noch etwas ganz anderes heißen, wenn Sie nicht den Mund halten, denn es heißt, was es geschrieben und was es betrifft und es benennt, was nicht gesehen und es erläuft, was nicht erfahren, Ihr Geschlecht, Ihre Zunge! Was wollen Sie? Ja, nur weiter. Manchmal, wenn ich endlich Idiot bin, vergesse ich mich, und der Diskurs nimmt seinen, nicht meinen Lauf, denn ich bleibe außerhalb oder innerhalb oder, wo weiß wo, oder ist der Verlauf, der Diskurs, und der Diskurs die Gerade, die approximative Logik mit dogmatischen Koordinaten. Warum bin ich nicht Bankdirektor geworden oder Banknotenfälscher, die Vektoren der Festschreibung, widerstrebende Kräfte. Und das Resultat? Sind Sie Buchhalter? Ich bin Idiot, der Buchhalter sind Sie. Der Buchhalter und der Idiot. Kain und Abel. Sie wollen doch nicht etwa mich. Nein, ich habe es schon gesehen. Selbst ist der Mann. Was wollen Sie? Wirklich? An dem Tag, an dem... Ihre Zeitrechnung geht von falschen Parametern aus. Sie meinen von anderen. Welches Andere? Das andere Geschlecht. Ich habe es gesehen. Weich, duftend, verzehrend,... Sie glotzen zu oft in die Röhre. Was wollen Sie? Ach



162



163



164



165



166



167

Ref. Abb. 162 bis 165:  
KLEINE ANATOMIE  
DES BEGEHRENS, 1998/99  
Öl, Kohle/Papier, je 26,5 x 21 cm

Ref. Abb. 166, 167:  
Zu Felix Salten  
JOSEFINE MUTZENBACHER, 2006  
Öl, Kohle/Papier, je 63 x 48,5 cm

Ref. Abb. 168:  
Eugène Delacroix  
Skizze nach Goyas „Caprichos“  
um 1820

Ref. Abb. 169:  
Leonardo da Vinci  
Anatomische Zeichnung um 1492-94

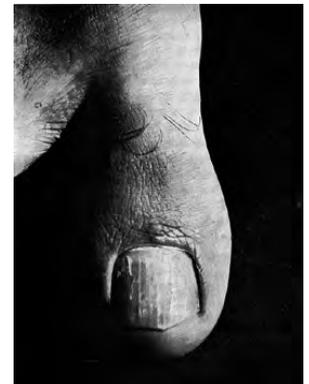
Ref. Abb. 170:  
Jacques-Andre Boiffard  
The Big Toe, 1929



168



169



170

das Eine. Nein, das Andere! Den Tausch! Den Austausch! Sie haben doch nichts. Aber die anderen. Warum sollten die dann mit Ihnen, wo Sie ein Idiot für sich bleiben. Damit ich nicht erkannt werde. Sie sollten das Begreifen bleiben lassen, und werten, vielleicht werten die anderen dann um. Benennen Sie doch Ihre Werte, dann wertet doch Ihre Bebilderung. - Wie bitte? Quelquefois, I have a dream. Was wollen Sie? Nicht schon wieder! Im Seriellen findet man die Ellen. Ach hören Sie doch auf mit Ihrem lächerlichen Positivismus. Und Sie, Sie glauben in der Maßlosigkeit... ich glaube nicht. Unterbrechen Sie mich nicht. In der Interruption liegt die Erkenntnis, die Reihe schläfert ein. Den Seinen gibt es der Herr im Schlaf. Und mir den Seinlosen? Sie würden doch nicht einmal merken, wenn Sie einen Gott hätten! Und wieviele Götter haben Sie? Sieben. Was wollen Sie? Sie Lügner. Die Verneinung ist keine Unwahrheit. Ihre Ablehnung bestärkt, sie erkennt an. Sie sich selbst stilisierender affirmativer Widerständler. Nur tote Fische kommen ans Ziel. Alter Ozean - großer Junggeselle. Gehen sie gerne baden? Ich bin doch kein Quastenflossler. Der Schmutz ist, wo ich zu Hause bin. Sie Glücklicher. Die Frage der Behausung scheint für Sie gelöst. Als ob ich es gewußt hätte. Also habe ich es geahnt. Als ob ich da wäre. Also, nicht dort. Als ob Sie Künstler wären. Also sind Sie es. Als ob Sie lieben und immer lieben werden. Also tun Sie es, das Krokodil tut es. Als ob Sie eine Frau wären, die durch die Jahrhunderte vergeblich... Also sind Sie ein Mann. Als ob Sie doch lieber. Also liebe ich mich oder auch nicht, entweder so oder so, die Erde wird - bitte kein Futur exact - es ist das passiv erduldet Futur exact rückbezüglich - die postfuture Architektur: mein Schneckenhaus hat Räder, es ist quasi die Beschleunigung der Langsamkeit, die Beheimatung des zirkulären Rückschritts - auf welcher Ebene? - Der des Fortschritts. Was wollen Sie? - Habe ich auch schon gehört, aber nicht verstanden; die Komplexität blieb mir verschlossen, der Kontext blieb erhalten - ein undurchdringlich gewebter Klangteppich, der Widerhall tausender Zungen sich um einen exakten Einsatz bemüht, aber nie erreichend - so bilden sich Interferenzen, verhindernd, einen Unterschied ausnehmen zu können. Ist die Differenz größer als das Gemeinsame, der gemeinsame Nenner? Da müßte ich zählen können, rechnen können, abstrahieren können, kalkulieren können, kommen können, kunst können, und überhaupt können können. Drei, sieben, sechs, neun, dreizehn. Meine Tabellen kommen in Wellen über die Weite des Horizonts, schweben in luftigen Höhen, dort ist es nicht eng, die Blätter der Genügsamkeit, gondeln ruckartig, der Schwerkraft folgend zu Boden, um wieder vom Wind erfaßt zu werden und gegen den Himmel zu stoben. Droben, droben, dann ein kleiner Punkt am Firmament, und noch kein End. Was wollen Sie? Die Poetisierung der Welt oder die Welt der Poesie. Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose. Die Häresie. Die Anklage. Das Urteil. Die Bestimmtheit. Zwei Stück links, zwei Stück rechts, in der Mitte die Null, das Programm der Selbsterfüllung der Zirkelschluß, unterm Strich der Wärmetod,



171



172



173



174



175

*Ref. Abb. 171:*  
BERLIN AM GROSSEN  
WANNSEE NR. 56-58, 1998/99  
Diptychon, Öl/Lw., 160 x 382 cm

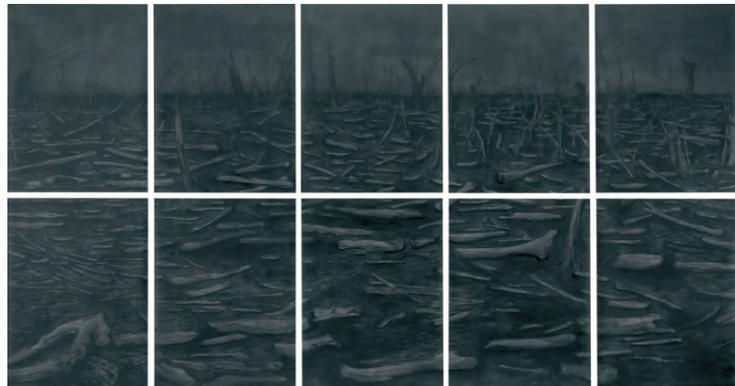
*Ref. Abb. 172:*  
PERGAMON, 1998/99  
Bronze, 154 x 91 x 54 cm

*Ref. Abb. 173:*  
PERGAMON, 1998/99  
Öl/Papier; 10-teilig, 212 x 403 cm

*Ref. Abb. 174:*  
PERGAMON, 1998/99 [Plötzensee]  
Öl/Papier; 8-teilig, 212 x 322 cm

*Ref. Abb. 175:*  
PERGAMON, 1998/99  
Öl/Papier; 105x79 cm

*Ref. Abb. 176:*  
PERGAMON, 1998/99 [Vietnam]  
Öl/Papier; 10-teilig, 212 x 403 cm



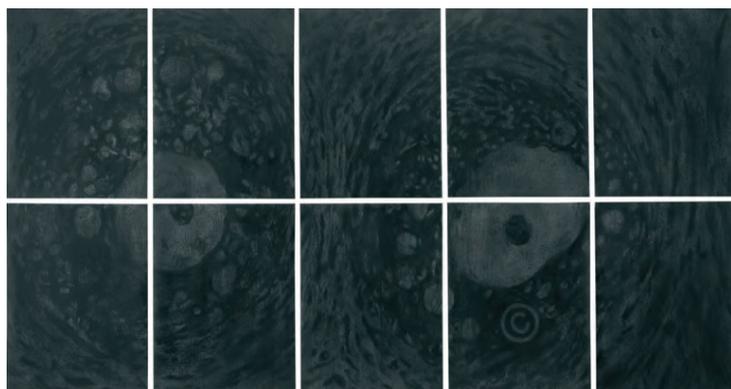
176

oder der absolute Gefrierpunkt. Kalt, kälter, minus zweihunderteinundsiebzig. Dicke Sohlen, die Voraussetzung der Idioten, nicht die dicke Haut, wie jeder glaubt. Leise. Leise. Was wollen Sie? Die Welt. Welche? Gibt es verschiedene? Die Unterwelt. Die Oberwelt. Whats the difference? Je ne sais pas. Alles wurde gesehen, dem Blick preisgegeben, das Verborgene am silbernen Tablett, gleißendes Licht überstrahlt den Gegenstand, der nur mehr als sein eigener Schatten, sein Umriß erschaut werden kann. Amorph oder geometrisierend, war es analog oder digital, Naturalismus oder Konstruktion, ikonographisch oder symbolisch. Halte deine Zahlen! Die Bedeutung - eine oder mehrere? - ist längst verloren. Oh! Der Verlust der Mitte? Sei doch der Dritte! Das Dazwischen - aber die Frage des Zwischenraums ist doch die Frage nach den Rändern, wenn aber die Grenzen der umgekehrte Zwischenraum, plus minus ist gleich Null. Du liebst die Nullen. Nullwachstum, Doppelnullen, Nullgruppler. Dreimal Null? Ist dreimal Null mehr, als einmal Null. Grenzenlos. Da könnte ja ein jeder kommen und mitessen. Aber ohne Grenzen. Ich verlange Einsicht. Da wirst du aber einschauen, dann werden sich alle versteckt haben, und du wirst rufen und rufen und niemand mehr finden. Das setzt voraus, daß ich suche, aber ich habe mein Auslangen mit meinen Belangen, auch wenn es langweilig. Die Dehnung und die endlose Schleife. Meine Zahlen sind nicht auseinandergefallen, durch sie hindurch preßt sich kein Leben. - Welches? - Die sieben. Sie sind die Bedeutung. Hinter dem Vorhang ist nichts. Staubfänger aller Länder vereinigt euch! Ihr, die ihr alles dieser Welt in euch versammelt, ihr verhängten Hoffnungslosen, aus Staub zu Staub mit Staub, auch wenn der Sinn schwach, da die Rollen vergeben, der Zivilschutz eingeteilt, vermessen die Keller, die Dose auf dem Teller, bleiben mir die Fransen der Antizipation. Wer hat ihnen was weggenommen. Der Neid stieg auf den Sessel, verlor seine Scham, wippte mit der Hüfte, spielte mit den Beinen, Fleisch war zäh geworden, doch selbst dieser stechende Geruch der Verwesung betörte, und ewig lockt das Fleisch. Ich möchte eine Made in deinem Speck sein. Sie leben. Sie sind ein Wurm. Ihr Wunsch ist längst erfüllt worden. Sie Normopath, bleierne Exegese, alles abgeschnitten, zugeschnitten, weggeschnitten, aufgeschnitten. Nieder mit der Häretik, es lebe die Hermetik. Eigen, Eigensinn, ist zumindest Sinn, wenn auch schwach, so doch starker Schwachsinn - hochgradiger starker Schwachsinn - unerbitterlich berechnet, vermessen, durchschritten, kartographiert, erobert, die Leere der Satten, kein Ende für den, der die Gier der Berechenbarkeit in sich trägt. Ein Ende der Vermessenen. In sich geschlossen. Die Dose die Lebensform der Einzigen, die Dose die einzige Lebensform, die Blechmusik, der Atem, der im leisen Röcheln nahezu lautlos endet, wenn er endet, falls Sie es hören. Es ist ein Paradigmenwechsel angesagt. Was wollen Sie? Etwas durchsagen. Wo wollen Sie etwas? Wodurch wollen Sie etwas sagen? Womit wollen Sie etwas aussagen? Warum wollen Sie etwas sagen? Was glauben Sie, wenn Sie etwas gesagt haben, daß Sie etwas gesagt haben?

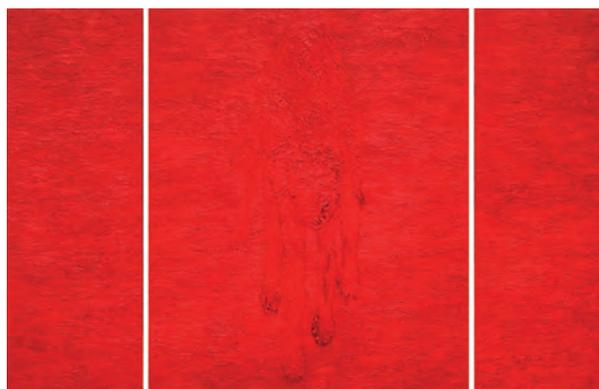


177

178



179



180

*Ref. Abb. 177:*  
 PERGAMON, 1998/99  
 [Rostock]  
 Öl/Papier; 8-teilig, 212 x 322 cm

*Ref. Abb. 178:*  
 PERGAMON, 1998/99  
 [Marcus Omofuma]  
 Öl/Papier; 4-teilig, 212 x 160 cm

*Ref. Abb. 179:*  
 PERGAMON, 1998/99  
 [Copyright]  
 Öl/Papier; 10-teilig, 212 x 403 cm

*Ref. Abb. 180:*  
 DAS LÖWENFELL DES  
 HERAKLES, 2000  
 Triptychon, Öl/Lw., 195 x 300 cm

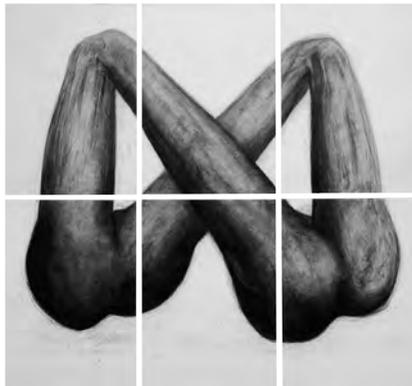
Alles Blech! Alles Blech! Alles Pech. Alles Schwefel. Alles gelb. Alles kalt. Rufen Sie es doch in den Wald. In welchen? So kommt es auch heraus. Bleiben Sie doch in sich. Die Selbstpenetration. Die Verweigerung. Danke! Tot bin ich selbst. Sie, Sie sollten aber einen Schritt setzen, einen Schritt der Berechtigung, der Bereicherung. Setzen Sie ihn langsam, in Zeitlupe, gedehnt, den Schwerpunkt nur langsam, ganz langsam, gleichsam im Allegro verlegend, für die Erde so gut wie nicht merkbar, damit die Verschiebung des Gewichts, der Ortswechsel, mit der Gewöhnung einhergehen kann. Man gewöhnt sich schnell, sagt man, aber das stimmt nicht. Nichts ist unerträglicher als die Gewöhnung. Gewöhnlich unmerkbar verändern, verschieben sich Gewichtungen. Die Eruption, die Revolutionen, die Offensichtlichkeiten dienen nur der Ablenkung. Mit Lenkwaffen gegen die Affen. Langsam schiebt sich die Kälte unter die Decke. Die tatsächlichen Veränderungen passieren langsam, ganz langsam und bleiben passend, werden manifest. Da helfen keine Manifeste, nicht einmal Feste. Das Tafelr ist tot, es lebe die Mattscheibe - oder darf man schon wieder? Aber klar doch! Und immer wieder! Wider den Gegenstand. Raus aus dem Gewand. Der Kaiser ist nackt. Die projektierte prozeßorientierte Eingreiftruppe der kommentarbedürftigen Bedürfnislosigkeit, ein Pfeifen in der Stille, ein Pfiff im rauschenden Wald. Schluß mit den Meisterwerken - und das meisterlich. Und die Frauen? Welche? Die Reproduzenten der Meister, haben sie nicht ein Recht auf... Da haben wir sie ja wieder, die Zuschreibung, durch nichts legitimiert als durch Selbstbehauptung, Macht, Allmacht, Allmachtsphantasien, Machtrausch, polymorphe Macht. Habt acht! Die Macht. Eine? Sieben! - Mindestens. Wenn dein Arm es will, steht sein Hosenschlitz still. Wieso mein? Ihr! Do it yourself - schafft aber keinen Erhalt - du wirst alt. Die Verteidigung des Unendlichen ist endlich zu Ende. Fatman und Little Boy waren nur der Anfang. - Sie singen: Oper? - Kammeroper in der Halle - warum in der Halle - damit meine Stimme größer wird, bedeutender. Was wollen Sie, Sie beifallsheischender Eklektiker - die Bretter, die die Welt bedeuten, bedeuten alles, die Welt, das bedroht bedrohende Nichts, das Echo des Tiefsinns, der vorgetragenen Engagiertheit, damit es alle sehen, der robusten Zerbrechlichkeit - Husten verboten, Sie Banause. Die Natur fordert ihr Recht und das wollen Sie! - Die Natur, und das auf der Bühne, die Holz bedeutet. Recht haben, echt sein, authentisch, fast wie im Leben, echt echt, oder wie man auf deutsch sagen würde: super, echt super, verbleit oder normal beziehungsweise bleifrei. Sie sollen in Wien super Krankenhäuser haben, ein Gast - Fluggast in Düsseldorf, wärst du doch - aber nicht doch, aber schon doch - zurück in den Mutterleib, nicht geboren worden sein, um nicht gestorben worden zu sein. Ach ja die Strohlumen, sie duften nicht und verblühen nicht - Staubfänger - Träger aller Farben - nicht zu intensiv - bleib gesund. Was wollen Sie? Niemand liebt mich! Das wollen Sie. Darf ich mich vorstellen: Niemand. Sehr erfreut - Jedermann. Ich beglückwünsche Sie zu Ihrem Erfolg. Sie haben ihn hintergründig



181



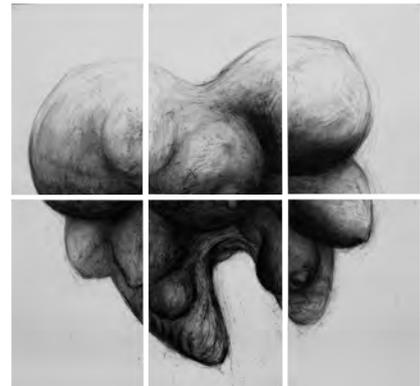
182



183



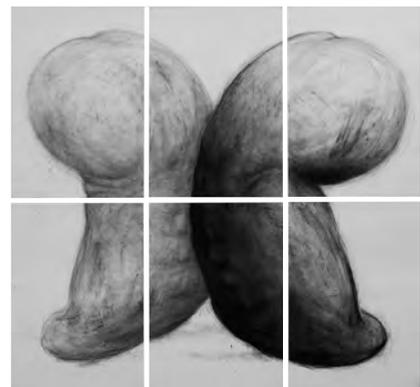
184



185



186



187

*Ref. Abb. 181:*  
HAND UND FUSS, 1999  
Bronze, 45 x 20 x 20 cm

*Ref. Abb. 182:*  
KÖRPER VIII, 2003  
Bronze, 5,2 x 12,2 x 5,9 cm

*Ref. Abb. 183:*  
DER REIGEN, 2001  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

*Ref. Abb. 184:*  
DAS GELENK II, 2001  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

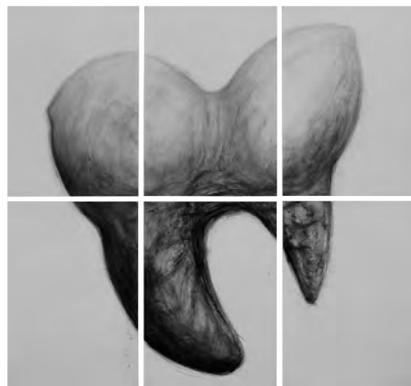
*Ref. Abb. 185:*  
ARTEMIS, 2002  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

*Ref. Abb. 186:*  
ECHO'S BONES I, 2002  
Kohle/Papier, 4-teilig, 200 x 140 cm

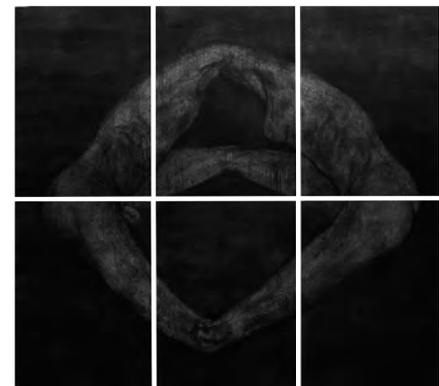
*Ref. Abb. 187:*  
ZWEIHAUT, 2001  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

*Ref. Abb. 188:*  
BRUSTKORB, 2001  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

*Ref. Abb. 189:*  
DER REIGEN, 2000  
Öl/Papier, 6-teilig, 212 x 241 cm

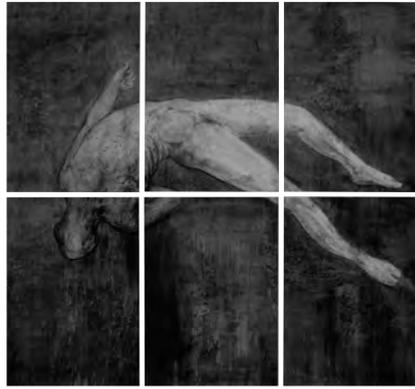


188

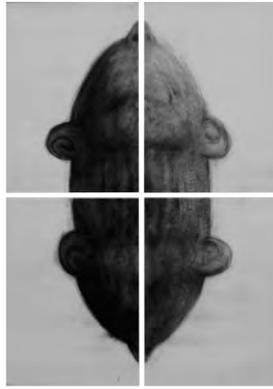


189

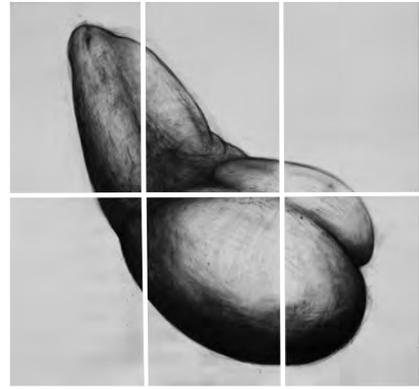
angelegt. - Ich bin zu müde, um mit Ihnen zu streiten. Sie haben der Nacht ins Auge geblickt - das Auge blau trifft es genau - und vergessen. Vergessen. Versessen. Veressen. Glückliche ist, wer vergißt. Glückliche ist wer versitzt. Glückliche ist, wer verißt. Ich möchte es nicht missen zu wissen, das Gewissen. Eines Tages werde ich hinausgehen und es allen sagen, auch wenn sie es nicht hören wollen. Wärs du doch in Düsseldorf geblieben. Wo ist Düsseldorf - neben Wuppertal. Und Wuppertal ? Neben Essen, unweit von Schweinfurt und Pforzheim nicht zu vergessen. Ah danke, jetzt weiß ich, daß ich noch nie dort war. Mein vergessenes Gewissen erinnert mich immer daran, daß ich dort schon einmal gewesen sein muß. Ich möchte einmal einer sein, wie ein anderer gewesen ist. Das andere Geschlecht. La deuxième sexe. Sie parlieren Französisch. Nein, ich liebe es Französisch. Spielen Sie auch Klavier. Beides schlecht. Sie Ärmster, da wäre es besser, Sie könnten es überhaupt nicht. Die Peinlichkeit etwas nur halb zu können - spricht man in einschlägigen, gewissen Kreisen überhaupt mit Ihnen, beziehungsweise hört man Ihnen zu ? Ich spreche, spiele nur für mich. Meine Selbstsprache gibt mir erst die Möglichkeit auszuhalten. Was wollen Sie ? Aushalten. Weshalb? Wozu ? Warum behalten Sie nicht diesen Schwachsinn für sich ? In Zeiten wie diesen ist der Sinn schwach. Das heißt also immer. Das Ende. Das Ende der Geschichte. Das Ende der Kunstgeschichte. Das Ende der Kunst der Geschichte. Das Ende der Kunst. Kunst ma net..., na des hob i gewußt, doß du ma net. Das Dekor verlor sein Ohr. Es war doch immer taub. Taub für den Staub - für den Schmutz dieser Welt. Warum immer gleich immer die ganze Welt - es reicht doch schon mein Zimmer. Das schafft es noch. Meine Hand spiegelt sich im Glas - hinterläßt eine Spiegelschrift. Die Befragung der Welt ist seitenverkehrt. Was wollen Sie? - Sie meinen ich bin mit Taubheit geschlagen, taub, dumpf selbstbezogen, aus all den Wogen der Geschichte - hätt ich doch nur eine Nichte! Haben Sie doch! Ach ja, hatte ich ganz vergessen. Autonom, Sie Gnom! Autonom, autonom, autonom im Autodrom. Weil ich autonom bin, bin ich. Am Highway ist wieder die Hölle los. Das Auto ist lauter. Schnell - schneller - Krieg. Weit weg in Nachbars Garten die Kirschen. Ich hasse Kirschen - ständig Kerne spucken. Ich liebe die kernlose Butterkirsche, ihre weißlichrötliche Glattheit, ihre Gaumengeschmeidigkeit und ihre zarte Säuerlichkeit. Warum sollte man den Pudel entkernen, wenn er doch abgerichtet werden kann. Die Realität ist nicht in die Funktionale gerutscht. Die Lüge lügt sich wahr. Der Pudel ist kein Pudel. Der Pudel ist ein Pudel. Was wollen Sie? Erzählen? Sie haben Jedermann getroffen, und er erzählte Ihnen, er liebt es in der Negation zu leben - ein Gläubiger, der es liebt seinen geliebten Glauben gleichzeitig zu dolchen, erdolchen - so sagte er - wirklich. Ein narzißtischer Selbstzurschausteller, ein Talent - ohne Frage, nur mit Antworten. Ein Talent wofür? Für nicht beantwortete Antworten. Ein Selbstflagellant - aber nur in der Öffentlichkeit. Gibt es denn Privates, wenn ständig der Gottherr zusieht. Öffentliche Intimität unter



190



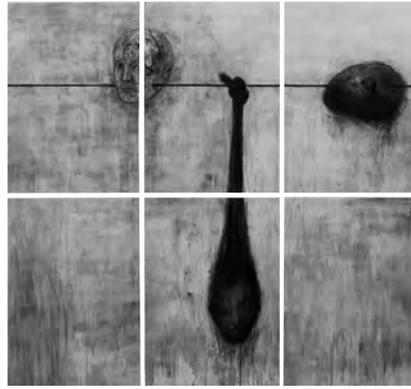
191



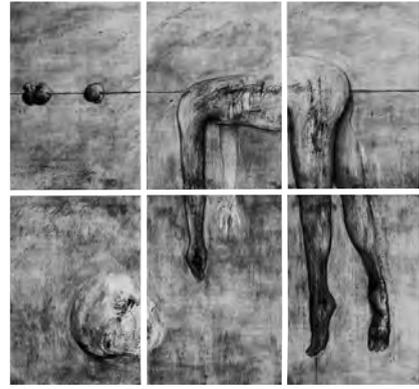
192



193



194



195

*Ref. Abb. 190:*  
DER BOGEN, 2002  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

*Ref. Abb. 191:*  
ATOÛT II, 2001  
Kohle/Papier, 4-teilig, 200 x 140 cm

*Ref. Abb. 192:*  
KÖRPER II, 2002  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

*Ref. Abb. 193:*  
KÖRPER III, 2002  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

*Ref. Abb. 194:*  
ABACUS I, 2003  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

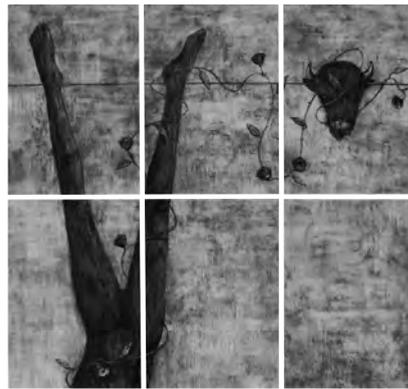
*Ref. Abb. 195:*  
ABACUS III, 2003  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

*Ref. Abb. 196:*  
ABACUS IV, 2003  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

*Ref. Abb. 197:*  
O.T., 2003  
Öl, Kohle/Papier, 32 x 24 cm

*Ref. Abb. 198:*  
ABACUS VI 2003  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

*Ref. Abb. 199:*  
O.T., 2003  
Öl, Kohle/Papier, 32 x 24 cm



196



197



198



199

masochistischen Zwangsvorstellungen - sich unterordnend unter etwas Großes - Leichen pflastern seinen Weg - nicht so dramatisch, oder sollte ich theatralisch sagen - alle Aale haben Rituale. Na und, die san gesund. Sie sind Biologist! Und die Natur? - Meine Natur ist pur! Pour - pour vivre! Pour mourir! Warum sprechen sie spanisch? Tu ich das? - Es geschieht. Es geschieht des fremden Reimes wegen. Zurück zu Ihrem Diener. Welchem Diener? Ihrem Ministranten. Welchem Ministranten? Ihrem. Ach so den, den ich getroffen habe und der mir etwas erzählen wollte, der mir ganz demütig das Große erzählen wollte - ich will aber nicht zurück. Zurück unter das Große, das große Allmächtige, das große allmächtige Joch. Aber es hilft. Ja, aber nur wem. Ja, aber nur wenn du zurückgehst - was nicht möglich ist. Aber warum dann dein Ministrant. Weil er Höherem dient. Hoch, höher, Gott. Hängt ihn höher! Um Gottes Willen hängt ihn höher, hosanna in der Höhe, ihm zu Ehren, segnet die Ketten mit Palmenöl, damit sie nicht so quietschen, wenn sie über die Erde rollen. Zurück zur Natur! Fräulein ham`s mein Hund net gsehn - Sie immer, mit Ihrem Pudel. Die erste Natur. Die zweite Natur. Die dritte Natur. Es reicht. Wie viele Naturen denn noch? Reicht Ihnen nicht eine? Die Eine. Die Natur schlechthin. Schlechterdings muß ich anmerken, sie hat sich noch nicht vorgestellt. Leider. Sie. Die Natur. Aber Tag und Nacht. Die Schwerkraft. Sie braucht sich nicht vorzustellen, und Ihnen schon gar nicht. Sie virtueller Artefix. Schon wieder ein Hund. Na und? Wir sprechen über natura naturans im Gegensatz zu cultura culturans. Aha! Also, von Gegensätzen. Und wie ist das vom Umschlag der Quantität in Qualität. Wie? Na ja, soviel Natur hat sich aufgehoben, sozusagen, dialektisch überhöht und ist in Kultur aufgegangen - germmäßig. Manch Rosine überdauerte den weißen Schnee. Und der Bauer, wenn der keine Kultur mehr pflügt, was kultiviert er dann? Die Kultur! Sie Idiot! Weinkulturen zum Beispiel. Warum brauchen Sie immer Beispiele, die Wahrheit ist immer konkret und steht nicht für etwas anderes, Sie beispielender Schläfer! - Die Natur verlangt ihr Recht! So ein Pech! Oh na nie! Ihre naturgegebene Selbstbezüglichkeit ist unerträglich - Ihrem Narzißmus bringen Sie jedes Opfer - Selbstopfer, Fremdropfer, lieber andere. - Meine Kinder werden keine Verbrecher! Auch wenn ihnen das zweite X-Chromosom fehlt. - Denen fehlt noch viel mehr, zum Beispiel: die natürliche Liebe zu ihren Eltern. Eltern muß man keltern, sofern man mit ihnen auskommen will. Sie meinen es doch nur gut. - Für wen? Für Sie? Sie Idiot! Haben Sie schon wieder eine Rechnung aufgemacht, zugunsten von Papa und Mama. Sie sind alt genug, und die Zeit heilt alle Hiebe. Aber nie die mit Liebe! Nur gemeint. Nur gemein. Nur geeint. Nur ein. Nur einsam. - Ach mir kommen gleich die Tränen. Was wollen Sie? Zurück in den Uterus. Nicht geboren sein. Mich hat niemand gefragt! Sie hat auch niemand nicht gefragt! - Das verstehe ich nicht. Ich auch nicht. Das ist vielleicht das Problem. Das war die Probe - die Probe aufs Exempel - exemplarisch gesehen - ein Exemplar - ein exemplarisches



200



201



202



203



204



205

*Ref. Abb. 200:*  
Zu F.G. [ ], 2005  
Öl/Lw., 60 x 50 cm

*Ref. Abb. 201:*  
Zu F.G. [Hund], 2005  
Öl/Lw., 240 x 195 cm

*Ref. Abb. 202:*  
Zu F.G. [ ], 2005  
Öl/Lw., 50 x 60 cm

*Ref. Abb. 203:*  
Zu F.G. [ ], 2006  
Öl/Lw., 240 x 195 cm

*Ref. Abb. 204:*  
Zu F.G. [Der große Ziegenbock],  
2006  
Öl/Lw., 50 x 60 cm

*Ref. Abb. 205:*  
Zu F.G. [Die Schaukel], 2005  
Öl/Lw., 60 x 50 cm

*Ref. Abb. 206:*  
Zu F.G. [Hund], 2005/06  
3-teilig, Öl/Lw., Bronze,  
100 x 165 x 14 cm

*Ref. Abb. 207:*  
Zu F.G. [Die Schaukel], 2006  
Öl/Lw., 160 x 130 cm

*Ref. Abb. 208:*  
Zu F.G. [Fliegende Hexen], 2006  
Öl/Lw., 160 x 130 cm

*Ref. Abb. 209:*  
Zu F.G. [Der Idiot], 2005  
Öl/Lw., 60 x 50 cm



206



207



208



209

Exemplar, also Vater und Mutter. Weil jede, jeder hat doch solche Exemplare exemplarisch gesehen - keine besonderen Vorkommnisse - die unglaubliche Banalität. - Diese Feststellung dient doch nur dazu, die Tragik und Erhabenheit auszuradiieren - das Erträglichmachen des Unerträglichen, also Kunstmachen - scheißen Sie doch endlich! Die letzten finalen Fäkalien. Konsumieren Sie das Unerträgliche und Sie werden Erfolg haben, reich und attraktiv sein - eine gelegentliche Abmagerungskur wird zwar vonnöten sein, aber die konsumieren Sie dann umso lustvoller - ein kommensurabler Verzicht. Die Ästhetisierung aller Lebensbereiche - die gestylte Banalisierung, die Bedeutung des Bedeutungslosen, das pars pro toto. Einer, eine für alle. Alle für nichts. Ach Sie mit ihrer schönen beschönigenden Enthüllungsstrategie. Ihre Worte haben einen zu offensichtlichen Tauschwert, sind zu prüde, um in Lust umzuschlagen. Sie müßten erst geschmiert werden, dann könnten Sie vielleicht auf den Sinn warten, der sich eventuell als Unsinn herausstellt, was zu vernachlässigen ist. Der Schnittpunkt zwischen Gesprochenem und Gelebtem, zwischen Wort und Sinn - ein Kreuzen - ein blaues Knie. Wie erbärmlich, sich an Begriffen aufzuhängen, die sich selbst nicht einmal begreifen. Aber die intelligenteste Herrschaftstechnik: Verteilt nur die Begriffe, streut sie aus, einer Sämaschine gleich - sie werden sich daran festhalten und stehenbleiben und sich daran aufhängen, und das in der Illusion, die Wirklichkeit, die Wirklichkeiten begriffen zu haben. Informiert sie! Banalisiert sie! Entleert sie! Eßt sie auf! Stopft sie voll. Was wollen Sie? Mit dem Pinsel schreiben - er verletzt scheinbar weniger - streicht mit seinem weichen Haar, hinterläßt eine feuchte Spur - macht nachvollziehbar auf den Grund und gleitet grundlos darüber, deckt fallweise seine Schritte auf, läßt auslaufen, tropft, spritzt, bleibt in Bewegung, selbst in der Statik bleibt er in Dynamik. Ein dynamisierendes Verfahren. Wollte gern ein Pinsel werden oder gar nicht auf die Welt kommen. - Ein Beobachter zweiter Ordnung. Der Beobachter des Beobachters. Aber nicht als Bauchpinsel. Das hängt doch vom Bauch ab. Der Gegenstand des Beobachters, der Bauch, ist nicht zu beobachten, nur der Beobachter läßt noch ein gewisses Maß an Beobachtung zu. Du, du nicht, du, du nicht, du. Aber wenn der Gegenstand entschwindet, auf den sich alle Konzentration und gegebenenfalls auch Instrumente beziehen, so bleibt doch alle Beobachtung Hermeneutik. Ist es so, daß Instrumente der Beobachtung den Gegenstand, vielmehr den Beobachter erster Ordnung verändern und von daher keine Aussagen mehr über den Gegenstand, den Beobachter mehr getroffen werden können? - Ein leises Rascheln begleitete den wachsenden Juckreiz. - Aussagen schon, aber wahre? Wahr nur in bezug auf. Das reicht doch. Für die nächste Stunde ohne Wunde. Was wollen Sie? Gelassene Beobachtung der Beobachtung als Instrument der Empathie, nicht der Distanz. Nähe! Allein bin ich selbst. Selbst bin ich allein. Mein Selbst mein Ich. Hohlräume. Leerräume. Projektionsräume. Die Projektion bedarf des Lichts und eines konzisen Gegenstandes.



210



211



212



213



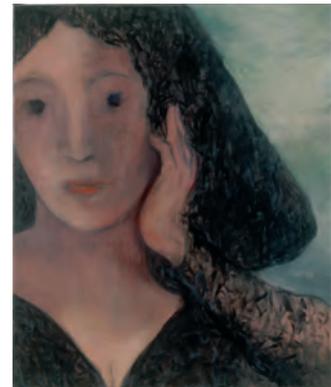
214



215



216



217

*Ref. Abb. 210:*  
ZU F. G. [Inferno], 2006  
Diptychon, Öl/Lw.,  
195 x 240, 195 x 160 cm

*Ref. Abb. 211:*  
ZU F. G. [Asmodea], 2006  
Öl/Lw., 195 x 240 cm

*Ref. Abb. 212:*  
ZU F. G. [Große Heldentat!  
Mit Toten I], 2005/06  
Öl/Lw., 240 x 280 cm

*Ref. Abb. 213:*  
Zu F. G. DIE SCHATTIN, 2008  
Öl/Lw., 240 x 280 cm

*Ref. Abb. 214:*  
Zu F.G. [Für jene, die im Zustand  
der Todsünde leben], 2006  
Öl/Leinwand, 240 x 195 cm

*Ref. Abb. 215:*  
Zu F. G. [Zwei alte Männer], 2005  
Öl/Leinwand, 160 x 60 cm

*Ref. Abb. 216:*  
Zu F.G. [Fliegende Hexen], 2005  
Öl/Leinwand, 60 x 50 cm

*Ref. Abb. 217:*  
Zu F. G. [La Leocadia], 2005  
Öl/Leinwand, 60 x 50 cm

Was wollen Sie? Sprechen. Sprechen über. Sprechen über das Sprechen. Worte aussprechen - auf Worte warten, die auf den Sinn warten, die vom Sinn befreit, die nicht signifizieren, die Distanz schaffen, die manchmal intentionlos schnittpunkten, zwischen Gesagtem und Seiendem, um sich am Begriff aufzuhängen, auch wenn es erbärmlich - spermlich - weiß. Ich weiß, das Kreuz - eine Penetration, die Penetration, ein Kreuz. Das ist mir zuviel, zu banal, zu erhaben, zu erhabene Banalität, zu viel banale Erhabenheit. Ich kann nicht genug kriegen. Kommen Sie auch so leicht - ins Sprechen. Ja, viel zu leicht. Wir müßten es uns schwerer machen. In einer anderen Sprache. Sprechen wir über das Sprechen. Nein lieber kommen, nein lieber lieben, geliebt werden als sprechen. Illusionslos lieben. Trotzdem. Trotz, wegen, mit aller Verletzung lieben. Könnten Sie bitte da die Haare wegziehen, oder sich rasieren..., ich weiß, die Kastration ist eine symbolische Handlung, die sich erst bei näherer Betrachtung als irreversibel herausstellt, auch als Kunstfehler, sofern die Vorstellung beibehalten wird. Was wollen Sie? Keine Vorstellungen mehr. Vor allem keine schlechten, selbst wenn sie ernst machen, letal sind. Komm liebes Hansaplast, sei unserer Gast und segne, was du uns beschnitten hast. Alle Schneid vertreib uns aus dem Leib. Wieso illusionslos? Alles besetzt, alles besetzt, noch zwei Minuten, in Linz - in Linz müßte man sein. In Linz beginnts. - Oder war es nicht Braunau. Ach nein, es war viel weiter weg - so weit, daß es schon wieder hinter uns stand und nach vorne drängte. Die Liebe? Nein! Nein, Sie ideosynchrastischer Nespot! Ich weiß die Eichel hat unter der Lupe eine ähnliche Form wie das Gehirn durch das umgekehrte Fernrohr gesehen. Manchmal wird das Fleisch zum Akrobaten am Knochenbarren. So ein Felgeaufschwung am Reck hat schon etwas Beeindruckendes - Gehirnakrobaten als Selbstbefruchter, kernlos, rektale Thrombotiker. - Ja die Fortpflanzung, immer fort, der Unsinn des Lebens, der Sinn des Todes, immer fort und doch ganz nah. Haben Sie es klopfen gehört, diese Penetranz: Sie wissen doch, daß dazu eine Eingabe mit zwei Durchschlägen vonnöten ist, die erst durch einen Läufer überbracht, bevor sie mit Stempelmarken versehen, um dann auf der Forelle durch das rauschende Ministerium reiten zu können. - Wie bitte? Worüber sprechen Sie? Wer kann Ihnen da noch folgen? Sie! Auf der Stelle! Die Bürokratie als Herrschaftstechnik - einst gegen die Willkür, heute als refeudale Willkür mit Kürprogramm und Methode. Folgen Sie mir? Sie folgen mir ! L'État ce n'est pas toi ! Alles nur, weil mich meine Mutter nicht geliebt hat! Na, na. Und ich meinen Vater nicht um die Ecke bringen konnte. Ein ewiges Dreieck. Eine langweilige überraschungslose Dreifaltigkeit. - Auf der Suche nach den Müttern, auf der Suche nach den Vätern. Wir brauchen ein Vermittlungsbüro, medial verankert, im globalisierten Einkaufsnetz, im Treibsand des Konsums - die Verbrauchsstandards sind austauschbar - für wahr. Was wollen Sie? Die Banalisierung. Die brauchen Sie doch nicht zu wollen, die geht doch mit der allgemeinen Ökonomisierung im Selbstlauf. Die Substanz verdrängt die



218



219



220 Ausschnitt von Abb. 10



221

Ref. Abb. 218:  
Zu F. G. [Saturn 1], 2005  
Öl/Leinwand, 60 x 50 cm

Ref. Abb. 219:  
Zu F. G. [Saturn], 2007  
Öl, Kohle/Papier,  
4-teilig, 200 x 140 cm

Ref. Abb. 220:  
Zu F. G. [Lächerliche Torheit], 2005  
Ausschnitt, Öl, Kohle/Papier,  
8-teilig, 200 x 280 cm

Ref. Abb. 221:  
BAUM, 2007  
Öl/Lw., 100 x 80 cm

Ref. Abb. 222:  
SCHÄDEL - aus der Serie  
Museum der Schatten, 2008  
Kohle/Papier, 6-teilig, 200 x 210 cm

Ref. Abb. 223:  
HAUPTSACHE WIR BLEIBEN  
PARTNER! - aus der Serie  
Sozialpartnerschaft, 1978  
Fotomontage, 30 x 21 cm

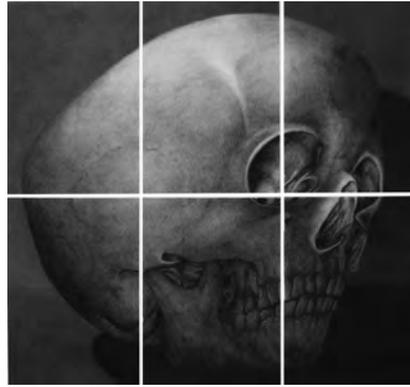
Ref. Abb. 224, 225:  
FRAUENKALENDER, 1982;  
Fotomontage, 23 x 20 cm, 20 x 16 cm

Ref. Abb. 226:  
PHALLUS, 1982  
Fotomontage, 30 x 21 cm

Ref. Abb. 227:  
O.T., 1977; Fotomontage, 12 x 23 cm

Ref. Abb. 228:  
BOLOGNA,  
MÜNCHEN, PARIS, ... ?, 1982  
Fotomontage, 28 x 21 cm

Ref. Abb. 229:  
O.T., 1981; Fotomontage, 23 x 17 cm



222



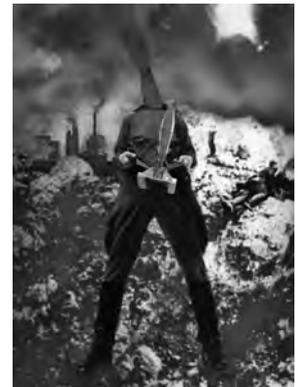
223



224



225



226



227



228



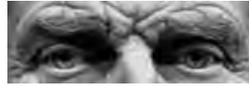
229

Grammatik. Das Glück ist kein Vogerl mehr. Das Glück ist das Equivalent des Tauscherts. Das Glück ist hohl. Das hohle Glück. Das hohle heile Glück ist die Hölle im Himmel. Belacqua bleibt dazwischen. Ach Sie armes religiöses Würschtl, mit Ihrem ewig moralisierenden Senf, der mit wohliger Schärfe geschmeidig den Gaumen hinuntergleitet. Wir leben. Wir leben in. Schatzi, ich möcht Dein Spatzi. Wir leben in einer. Wir leben in einer Infantil. Wir leben in einer Infantilgesellschaft. Wir leben in einer Infantilgesellschaft der ökonomischen Rationalität. Orale Irrationalität. Was wollen Sie? Sand im Getriebe sein. Sie werden dafür zahlen. Zahlen bis Sie schwarz werden. Schön wäre es. Schön schwarz wäre es. Im Moment rot. Rot bis in den Konkurs. Manch mathematische Reihe führt in die Unendlichkeit. - Sie mit Ihren Allmachtsphantasien. Alles, was denkbar ist, wird gemacht werden, wenn es nicht schon gemacht worden ist. Wir werden es gemacht haben werden. Dann sollten wir vielleicht aufgehört haben werden, aufgehört haben werden zu sprechen, aufgehört haben werden zuzuhören, aufgehört haben werden zu sehen, aufgehört haben werden zu denken. - Ich habe es doch schon längst gedacht, gesehen, gehört, gesagt. Haben. Werden. Was wollen Sie? Geliebt haben werden. Sie Idiot. Aber wie kann ich jetzt ein Idiot sein, da ich doch selbst begreife, daß man mich für einen Idioten hält? Weil ich es Ihnen jetzt sage! Myschkin, Fürst des intentional Bösen, Ihre Kontingenz hat Ihre Hinfälligkeit längst gezeigt. Kein Leckerbissen. Ein Gabelbissen ohne Geheimnis. Was wollen Sie? Auf die Konjunktur warten? Die Konjunktur der Melancholie. Jetzt. Jetzt gerade. Gerade jetzt. Alle aussteigen! Geliebt werden worden sein. Die Geschwindigkeit betrug neun Meter pro Sekunde. Die hi baku shyä. Bis zum nächsten Icing! Ich empfehle mich. Ich bin, wo mein Auge ist.

*Dieser Text entstand in den Jahren 1995 - 1997*



230



231



232



233



234



235



236



237



238



239

Ref. Abb. 230:  
Bacons Augen

Ref. Abb. 231:  
Becketts Augen

Ref. Abb. 232:  
Celans Augen

Ref. Abb. 233:  
Giacomettis Augen

Ref. Abb. 234:  
Goyas Augen

Ref. Abb. 235:  
Heartfields Augen

Ref. Abb. 236:  
Kafkas Augen

Ref. Abb. 237:  
Kubins Augen

Ref. Abb. 238:  
Lorcas Augen

Ref. Abb. 239:  
Picassos Augen

Ref. Abb. 240:  
Buchumschlag Paul Celan.  
Biographie von John Felstiner

Ref. Abb. 241:  
Portraitfoto im Katalog  
R. W., Zu P. P. Pasolini 1986

Ref. Abb. 242:  
Portraitfoto im Katalog  
R. W., Malerei/Zeichnung 86/87

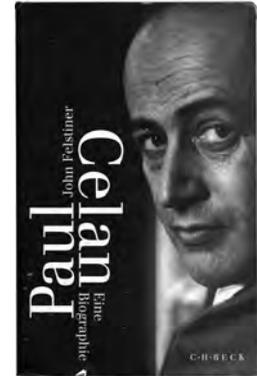
Ref. Abb. 243:  
Portraitfoto im Katalog  
R. W., Flügelaltar 1988

Ref. Abb. 244:  
Portraitfoto im Katalog  
R. W., Monochrom, 1990

Ref. Abb. 245:  
Portraitfoto im Katalog  
R. W., Folkwang 1992

Ref. Abb. 246:  
Portraitfoto im Katalog  
R. W., Zu Pessoa 1993

Ref. Abb. 247:  
Portraitfoto im Katalog  
R. W., Zu Beckett, 1996



240



241



242



243



244



245



246



247

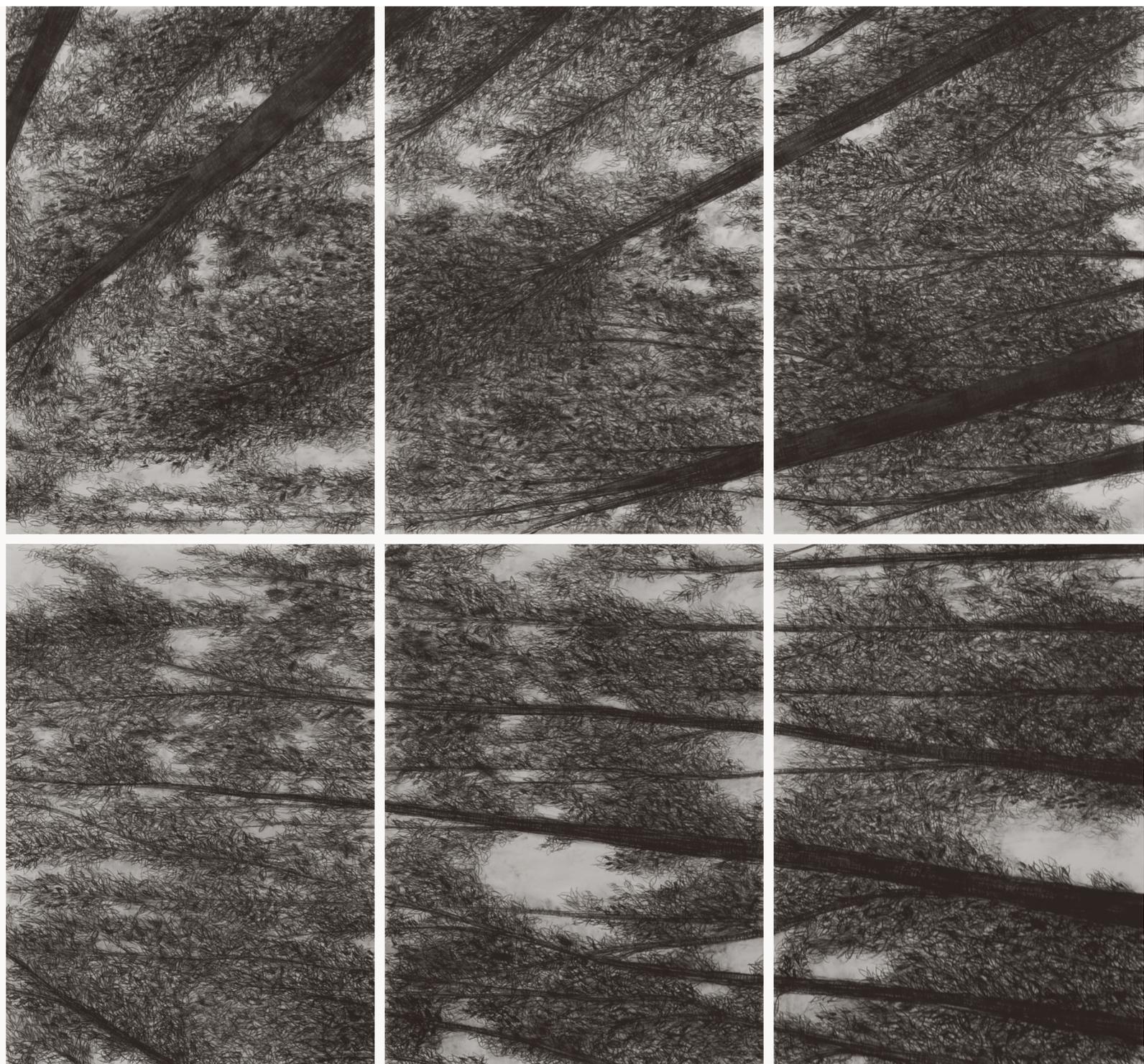
## **Abbildungen**





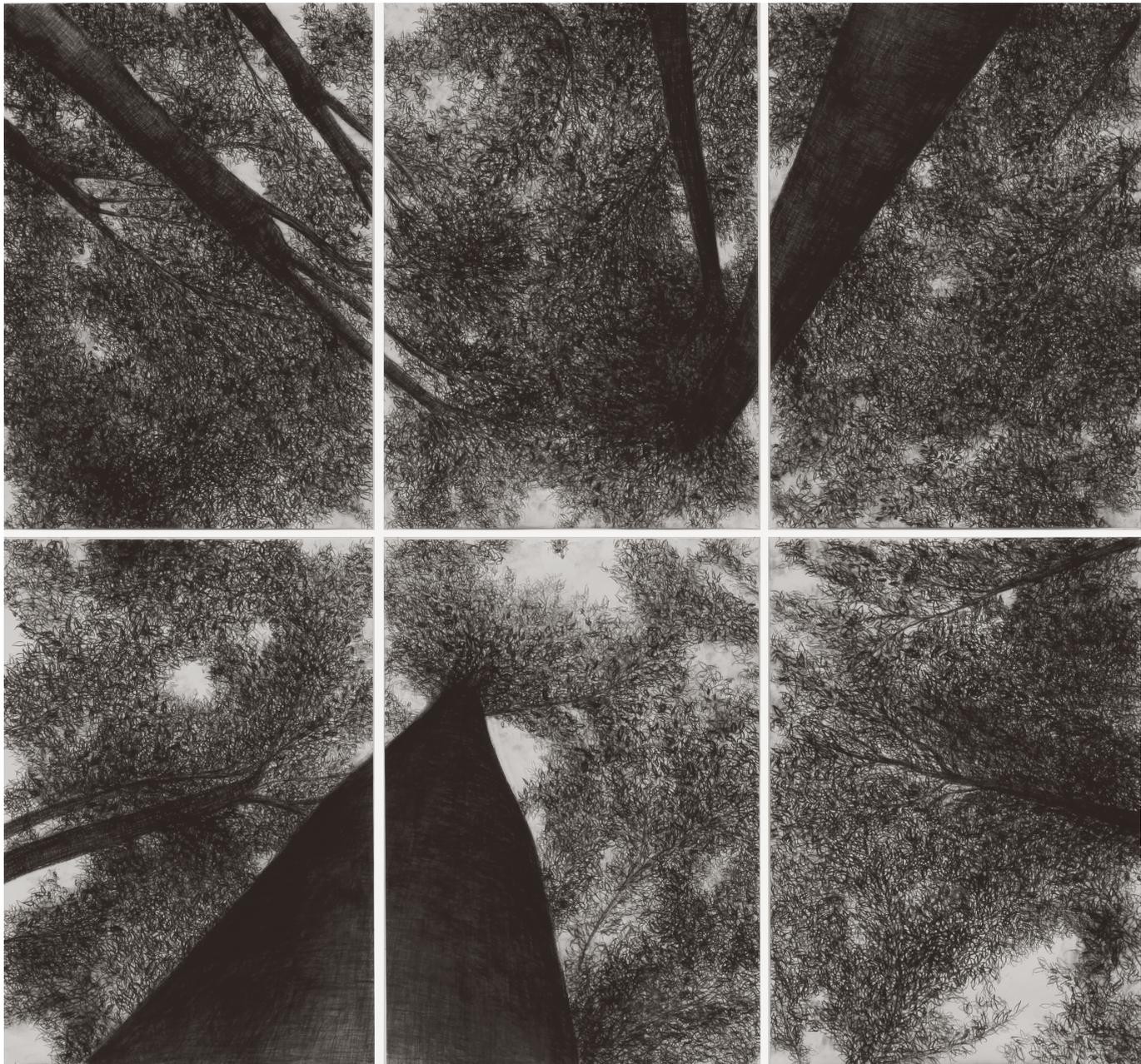
*Abb. 1:*  
DER WALD - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 4-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 140 cm



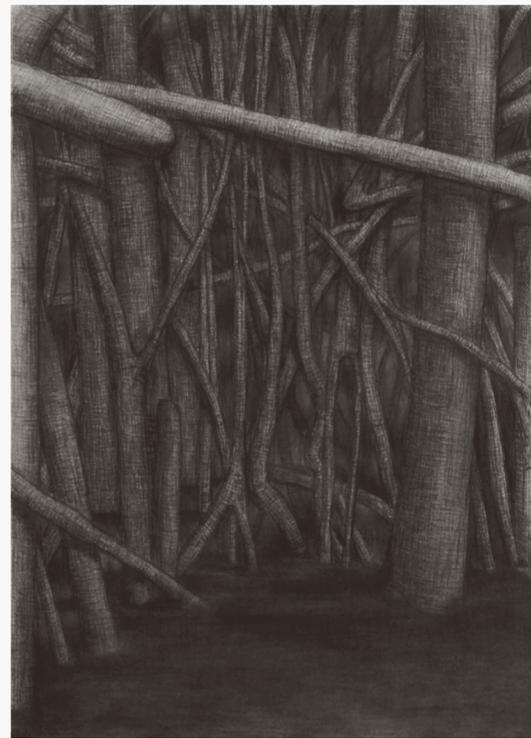
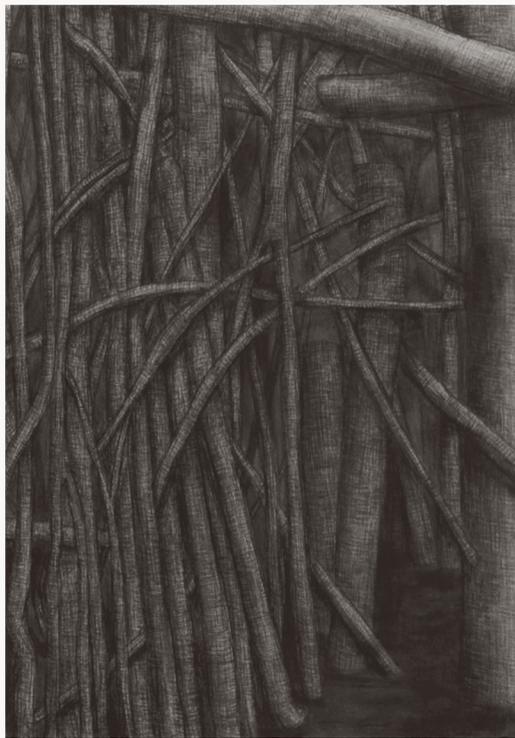
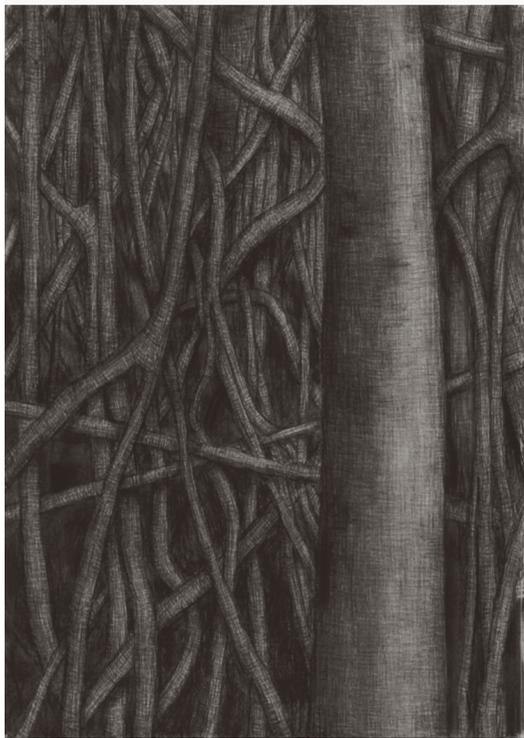
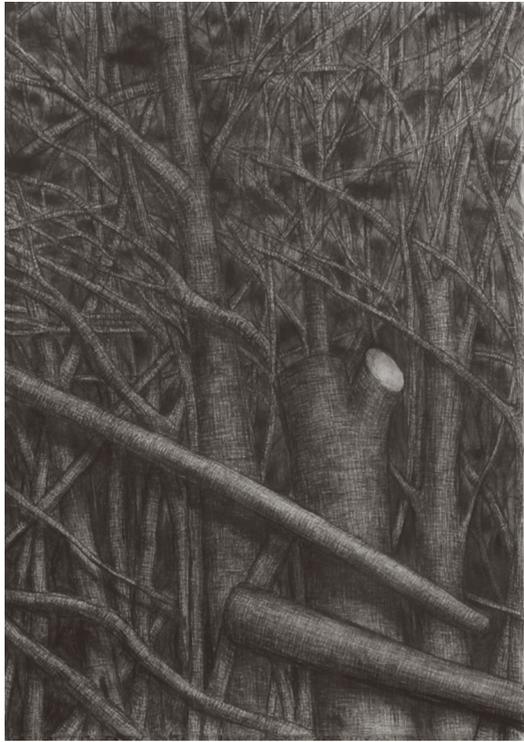


*Abb. 2:*  
GEDICHT I - aus der Serie Museum der Schatten, 2009  
Kohle/Papier, 12-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 420 cm





*Abb. 3:*  
GEDICHT II - aus der Serie Museum der Schatten, 2010  
Kohle/Papier, 6-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 210 cm





*Abb. 4:*  
DIE HECKE zur Tarnung des Krematoriums V in Auschwitz-Birkenau - aus der Serie Museum der Schatten, 2009  
Öl, Kohle/Papier, 12-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 420 cm





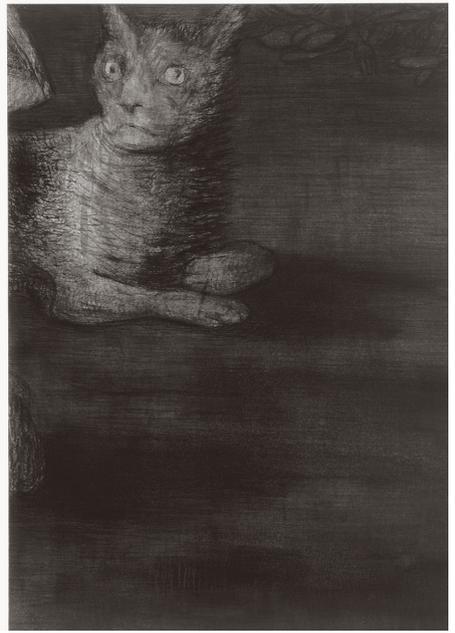
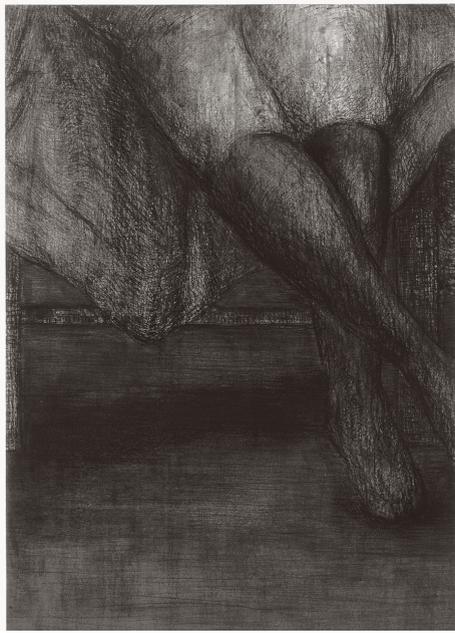
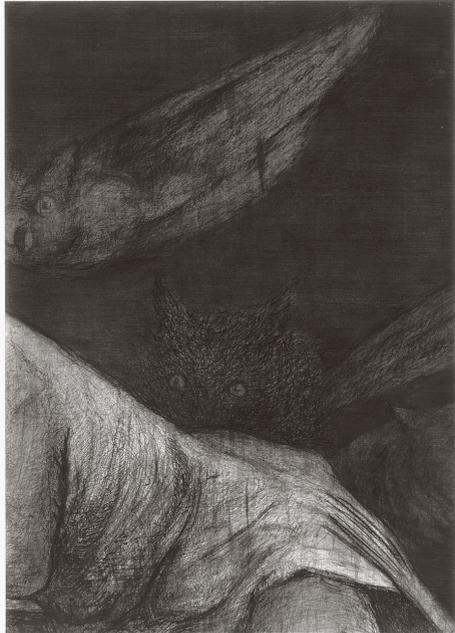
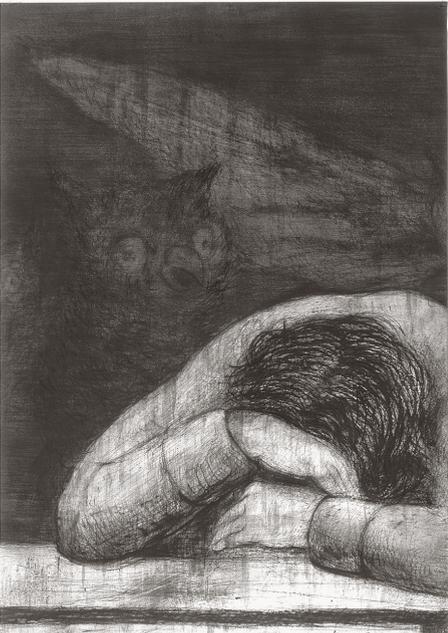
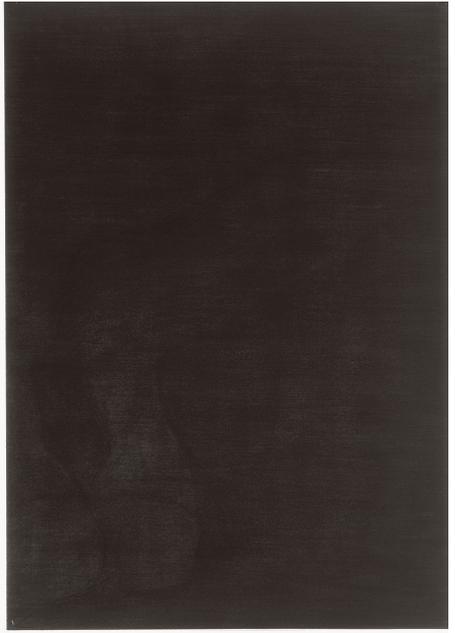
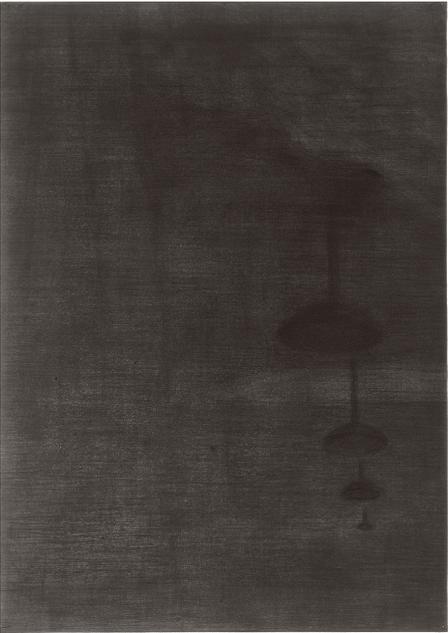
*Abb. 5:*  
ALLEE - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Kohle/Papier, 6-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 210 cm





*Abb. 6:*  
GRAS DES VERGESSENS - aus der Serie Museum der Schatten, 2009  
Öl, Kohle/Papier, 12-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 420 cm

*Abb. 7:*  
ZU F.G. [Der Traum/Schlaf der Vernunft bringt Ungeheuer hervor], 2006  
Öl, Kohle/Papier, 9-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 300 x 210 cm







*Abb. 8:*  
ZU F.G. [Traurige Vorahnungen kommender Ereignisse], 2005  
Öl, Kohle/Papier, 6-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 210 cm



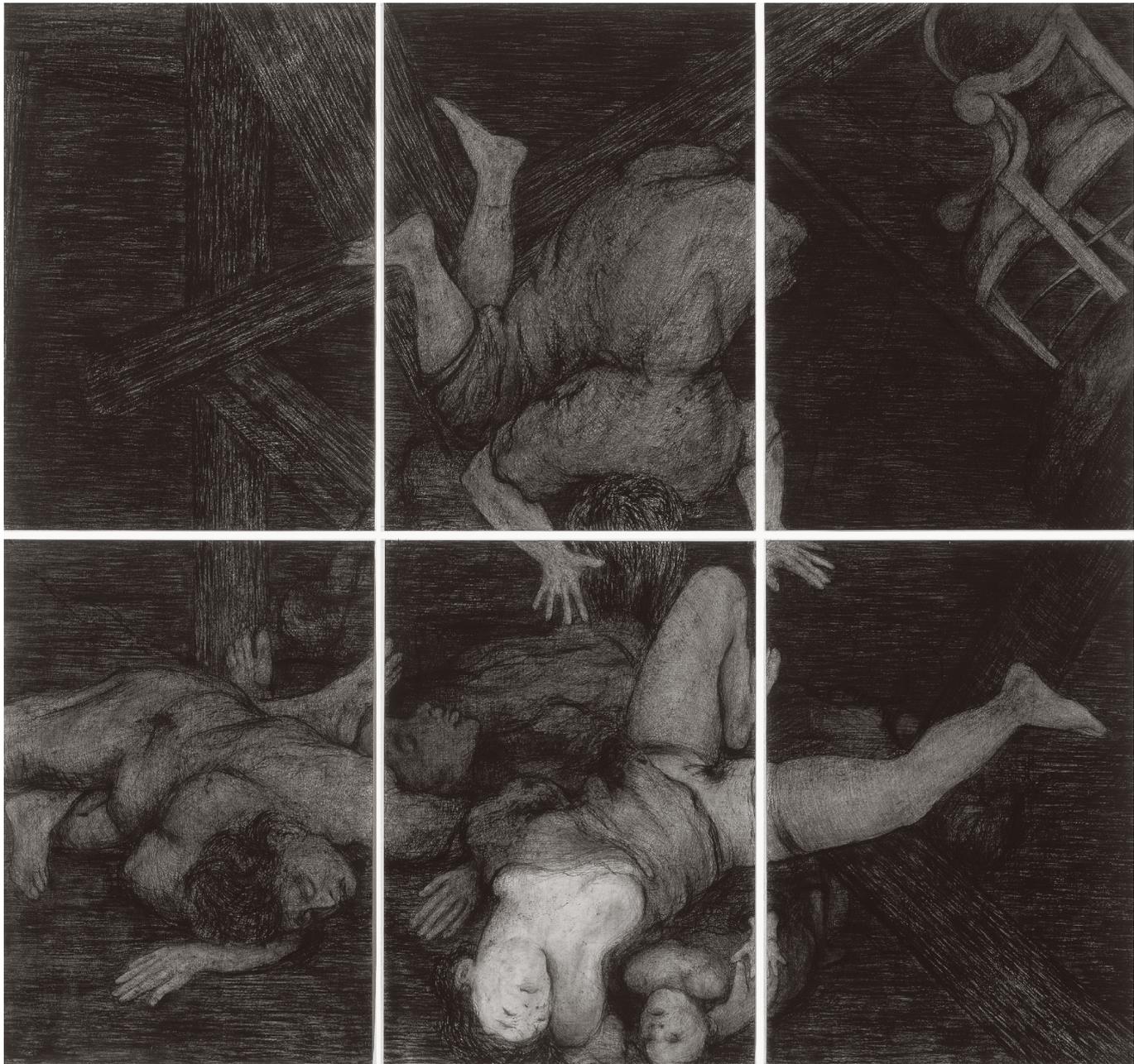


Abb. 9:  
ZU F.G. [Greuel des Krieges], 2006  
Öl, Kohle/Papier, 6-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 210 cm





*Abb. 10:*  
ZU F.G. [Lächerliche Torheit], 2005  
Öl, Kohle/Papier, 8-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 280 cm





*Abb. 11:*  
LEONARDO II - aus der Serie Museum der Schatten, 2008  
Öl, Kohle/Papier, 4-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 140 cm





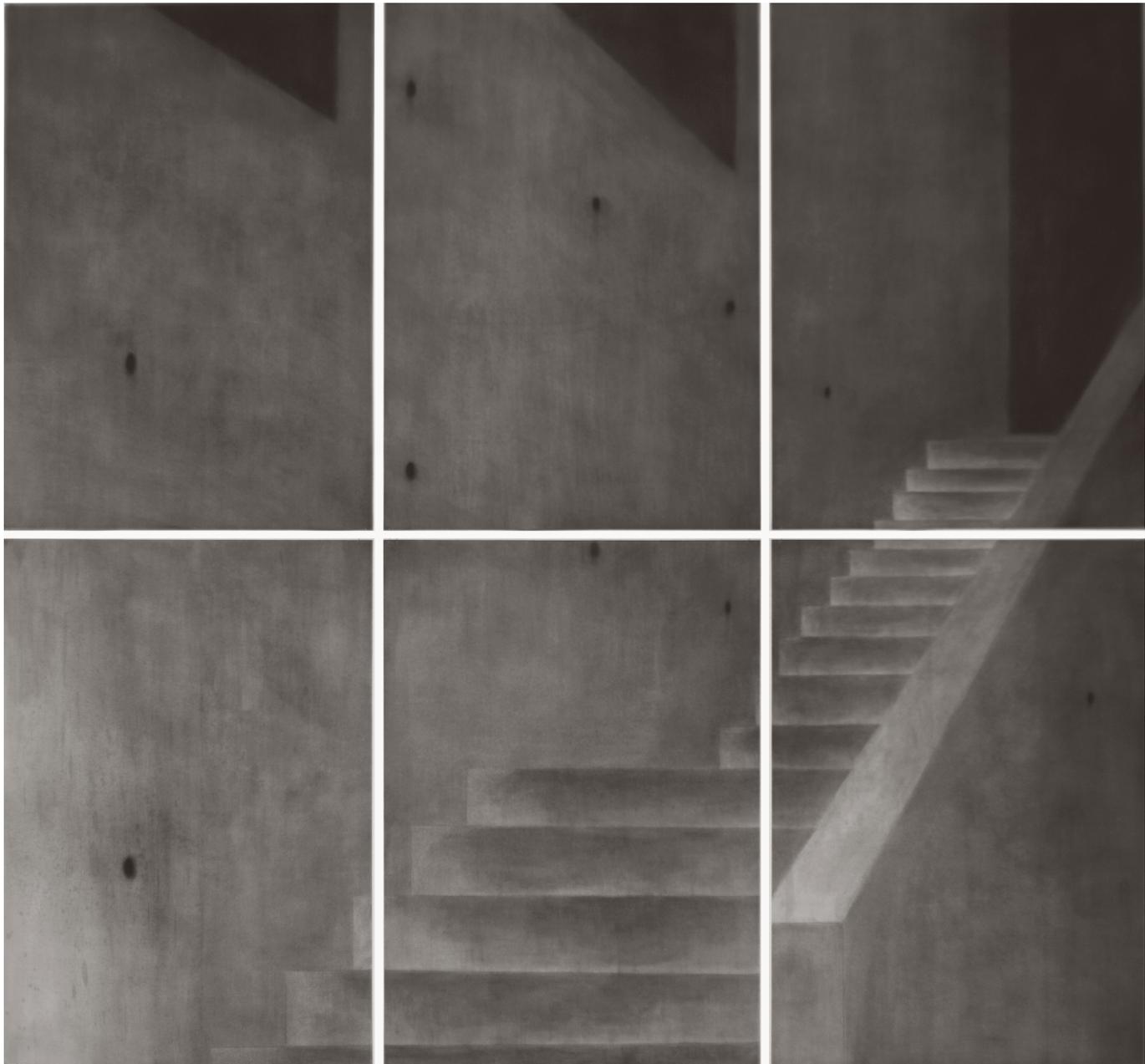
*Abb. 12:*  
LEONARDO I - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 6-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 210 cm





*Abb. 13:*  
PIRANESI - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 6-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 210 cm





*Abb. 14:*  
TREPPE I - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 6-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 210 cm



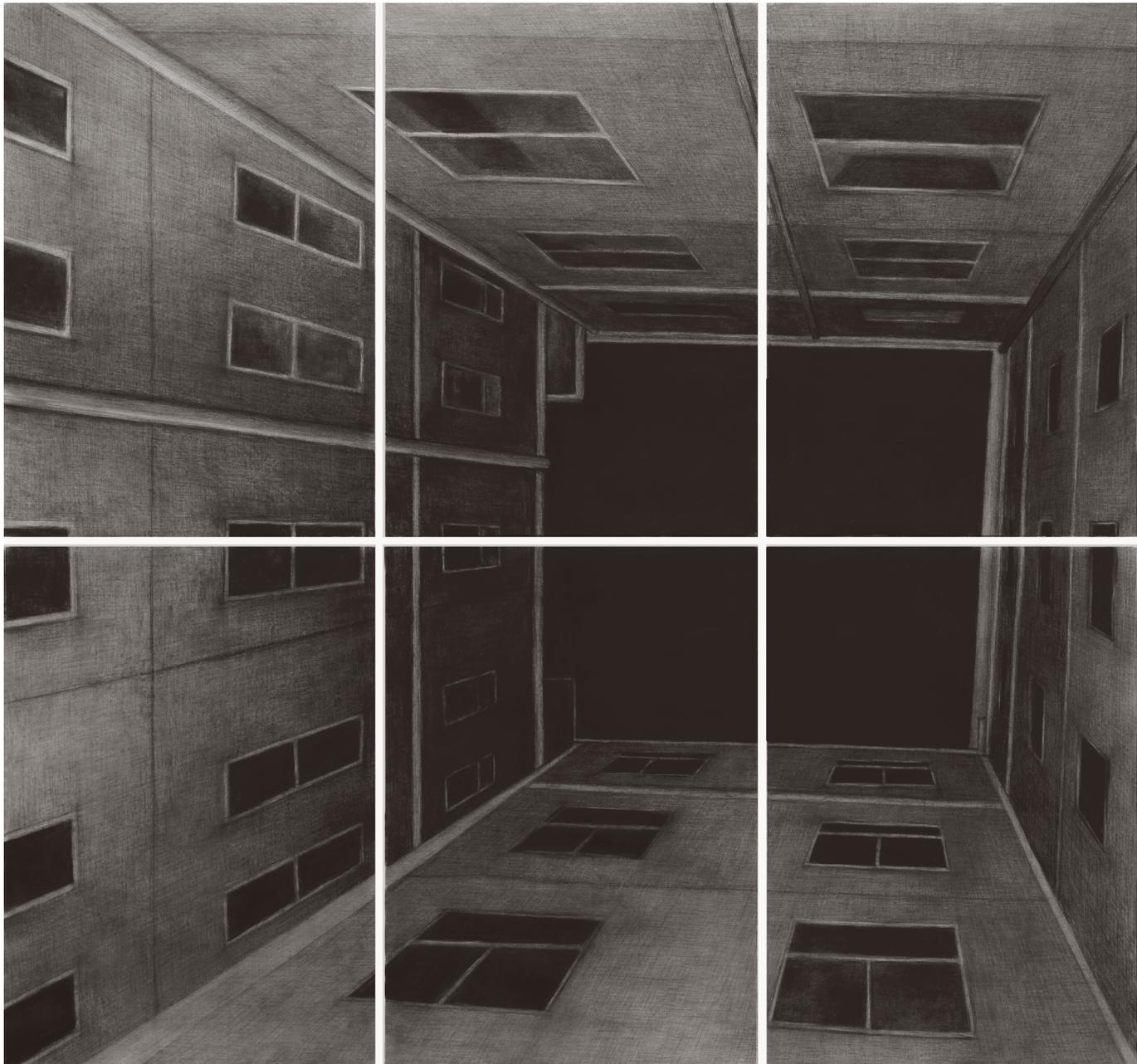


*Abb. 15:*  
TREPPE II - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 100 x 70 cm



*Abb. 16:*  
TREPPE III - aus der Serie Museum der Schatten, 2008  
Öl, Kohle/Papier, 100 x 70 cm





*Abb. 17:*  
NACHT - aus der Serie Museum der Schatten, 2010  
Öl, Kohle/Papier, 6-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 210 cm





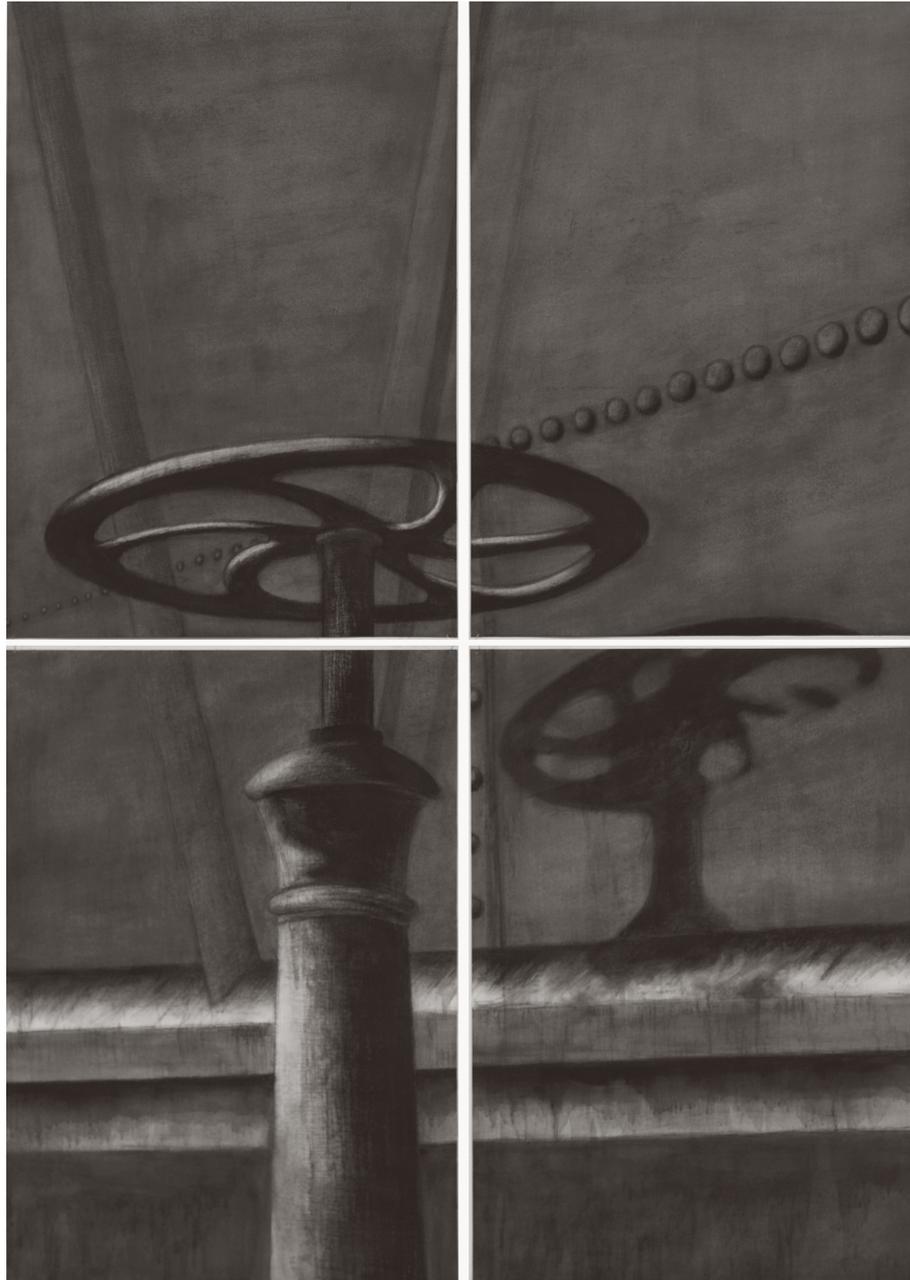
*Abb. 18:*  
SCHICHT - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 6-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 210 cm





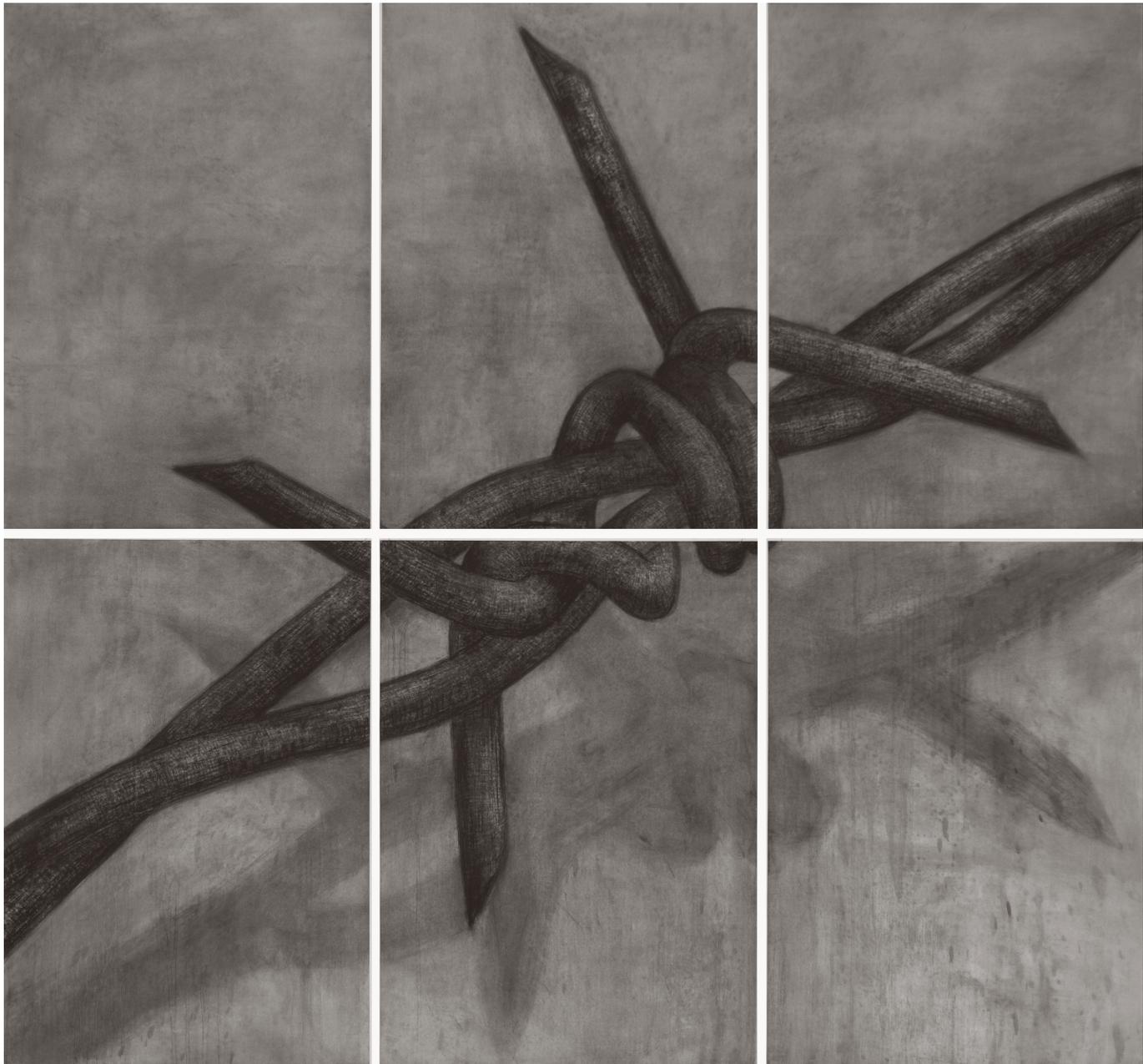
*Abb. 19:*  
[ ] - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 6-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 210 cm





*Abb. 20:*  
HIROSHIMA 1945 - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 4-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 140 cm





*Abb. 21:*  
STACHELDRAHT - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 6-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 210 cm





*Abb. 22:*  
KLAGEMAUER - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 100 x 70 cm

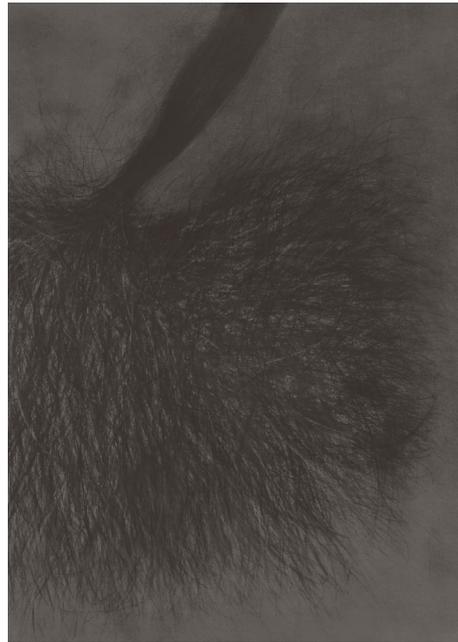


*Abb. 23:*  
[ ] - aus der Serie Museum der Schatten, 2011  
Öl, Kohle/Papier, 100 x 70 cm





*Abb. 24:*  
[ ] - aus der Serie Museum der Schatten, 2009  
Öl, Kohle/Papier, 100 x 70 cm



*Abb. 25:*  
[ ] - aus der Serie Museum der Schatten, 2011  
Öl, Kohle/Papier, 100 x 70 cm





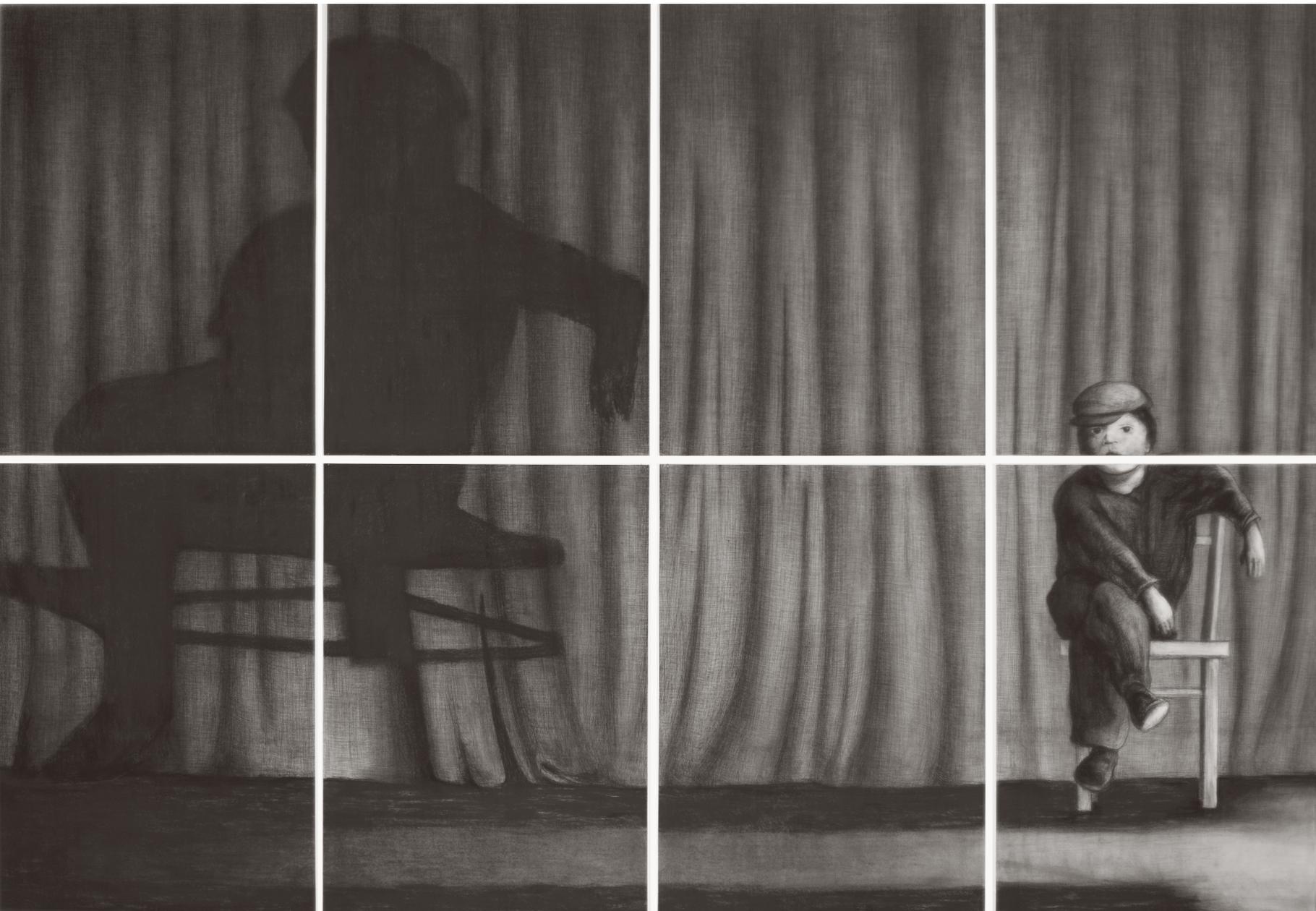
*Abb. 26:*  
EIGENSCHATTEN-SELBST - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 100 x 70 cm





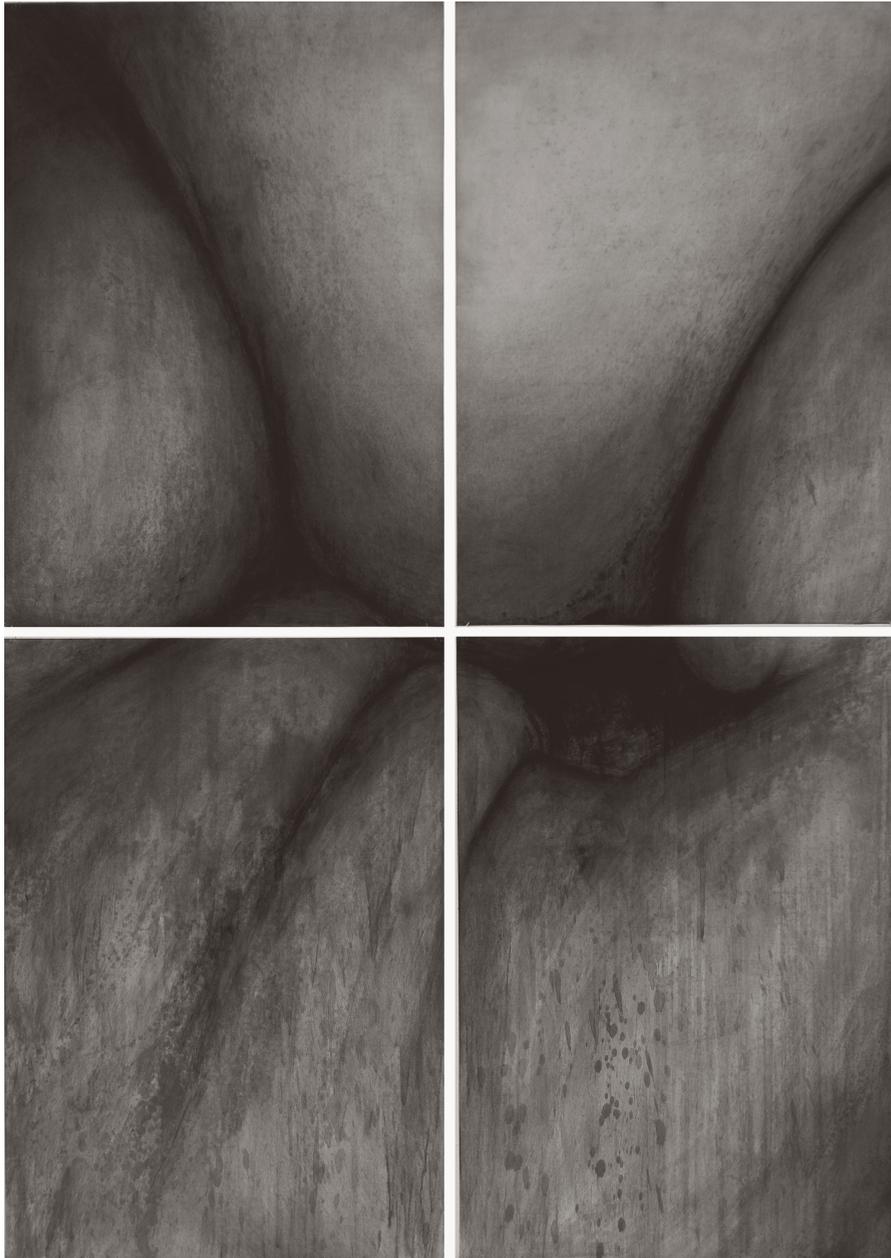
*Abb. 27:*  
TISCHTRÄGER - aus der Serie Museum der Schatten, 2009  
Öl, Kohle/Papier, 6-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 210 cm



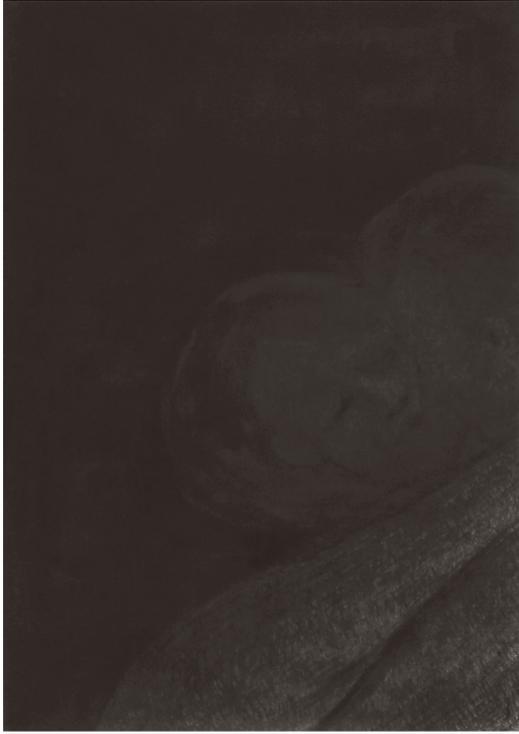


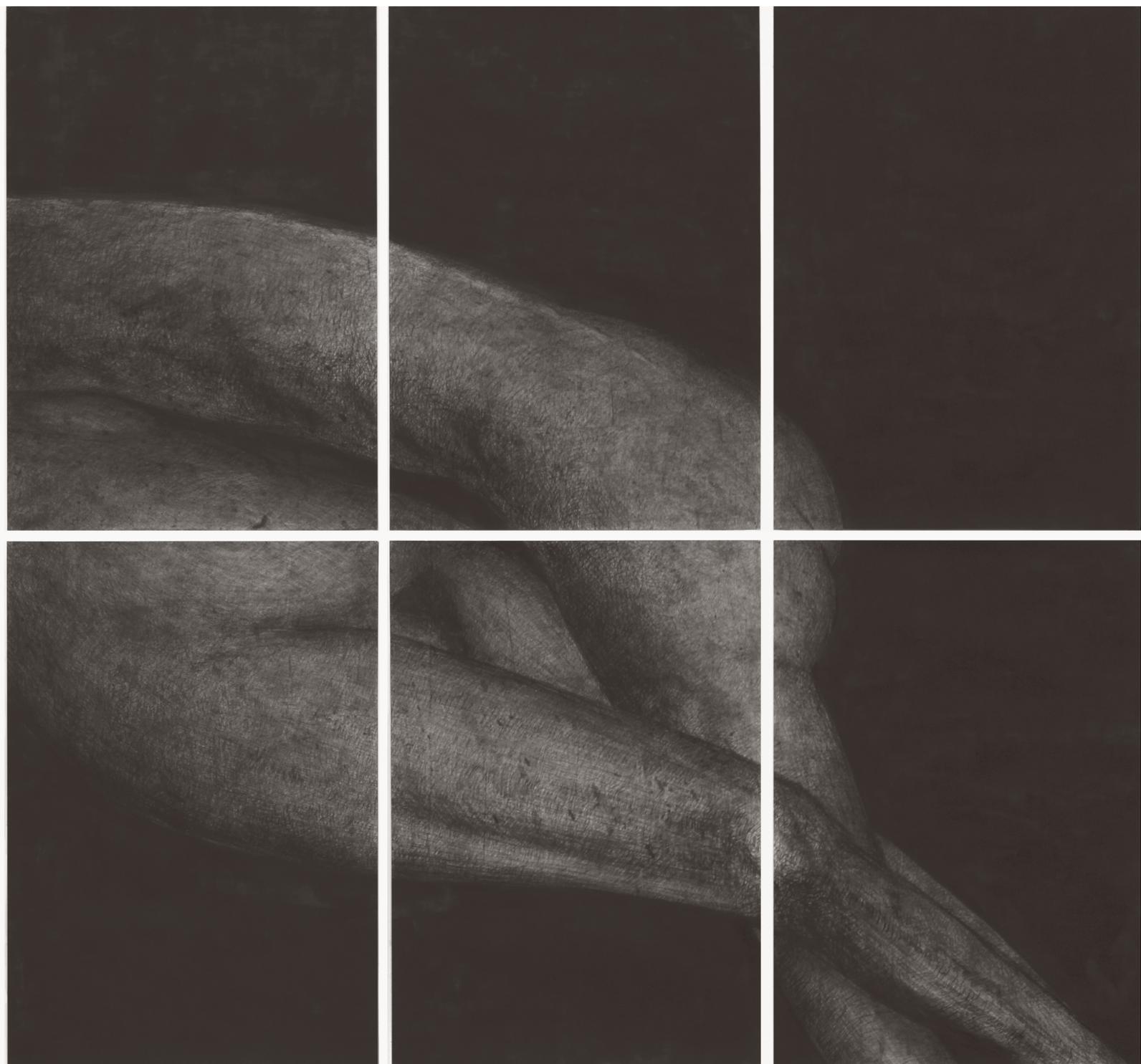
*Abb. 28:*  
DER VORHANG - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 8-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 280 cm





*Abb. 29:*  
EIGENSCHATTEN - aus der Serie Museum der Schatten, 2007  
Öl, Kohle/Papier, 4-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 140 cm





*Abb. 30:*  
ZWIELICHT - aus der Serie Museum der Schatten, 2010  
Öl, Kohle/Papier, 10-teilig, je 100 x 70 cm, gesamt 200 x 350 cm





*Abb. 31:*  
KOPFSTÜCK, 2000  
Kohle/Papier, 180 x 153 cm





*Abb. 32:*  
DER KUSS, 2000  
Kohle/Papier, 180 x 153 cm





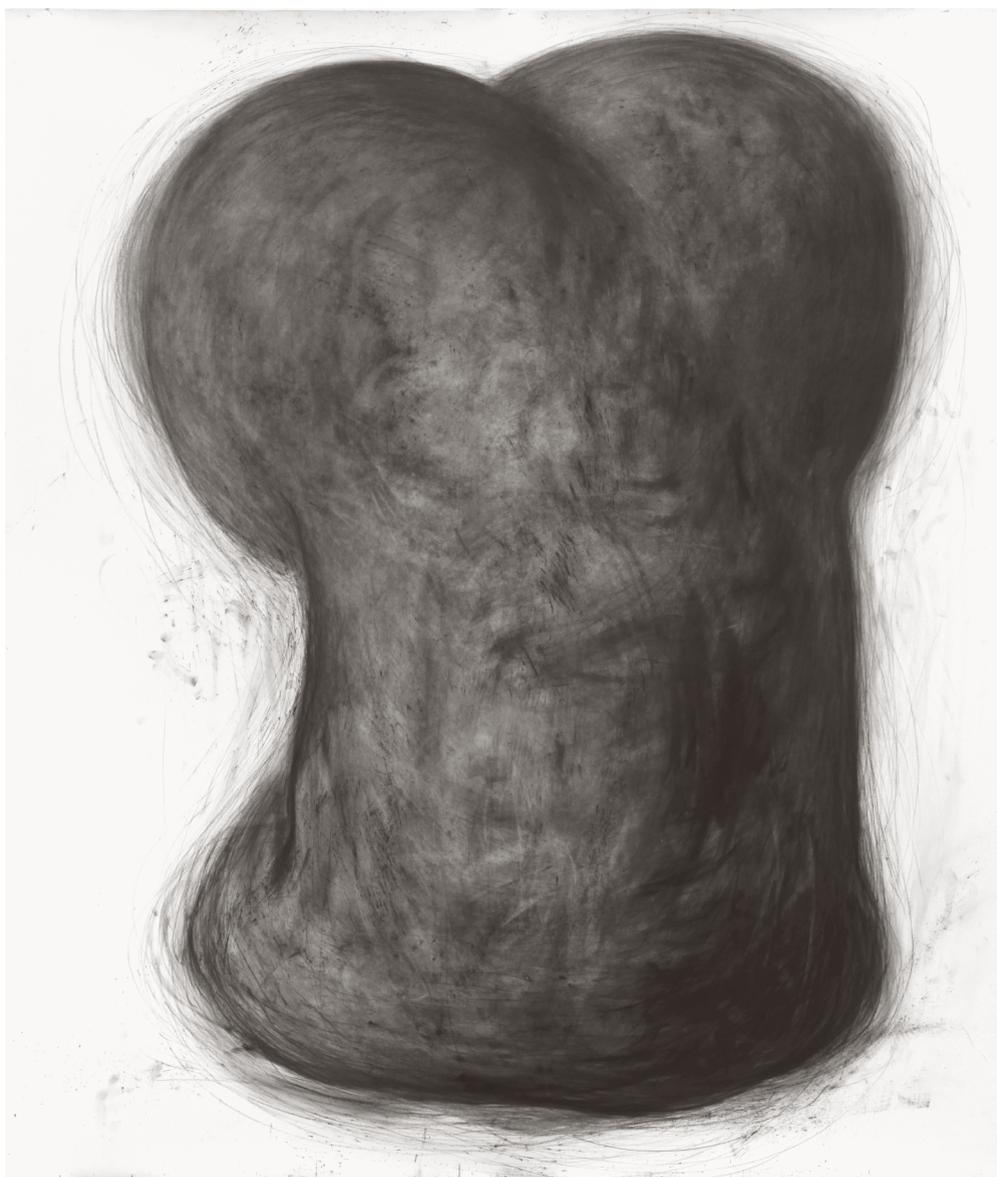
*Abb. 33:*  
SCHWARZHAUT I, 2000  
Kohle/Papier, 180 x 153 cm



*Abb. 34:*  
SCHWARZHAUT II, 2000  
Kohle/Papier, 180 x 153 cm



*Abb. 35:*  
SCHWARZHAUT III, 2000  
Kohle/Papier, 180 x 153 cm

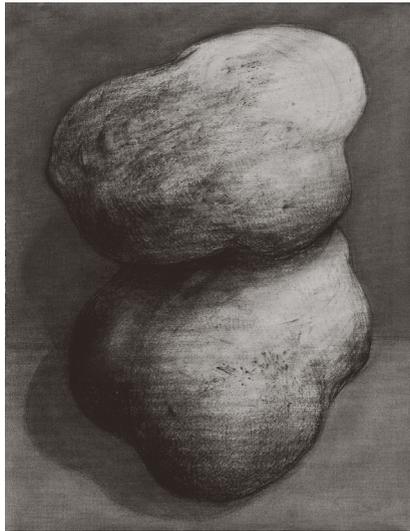


*Abb. 36:*  
SCHWARZHAUT IV, 2000  
Kohle/Papier, 180 x 153 cm



*Abb. 37:*  
SCHWARZHAUT V, 2000  
Kohle/Papier, 180 x 153 cm





*Abb. 38:*  
ZWEI, 2008  
Öl, Kohle/Papier, 63 x 48,5 cm





*Abb. 39, 40:*  
BERLINER TORSO, 2004  
Bronze, 154 x 99 x 79 cm, Auflage: 7+2 E. A.; Gießer: Marco Flierl, Berlin





*Abb. 41:*  
REIGEN II, 2001  
Kohle/Papier, 180 x 153 cm





*Abb. 42:*  
REIGEN III, 2001  
Kohle/Papier, 180 x 153 cm





*Abb. 43:*  
DER REIGEN I, 1999  
Bronze, 25 x 50 x 50 cm; Auflage: 7+2 E.A.; Gießer: Marco Flierl, Berlin



*Abb. 44:*  
DER REIGEN II, 2000  
Bronze, 25 x 50 x 58 cm; Auflage: 7+2 E.A.; Gießer: Marco Flierl, Berlin



*Abb. 45:*  
DER REIGEN III, 2000  
Bronze, 40 x 55 x 50 cm; Auflage: 7+2 E.A.; Gießer: Marco Flierl, Berlin



*Abb. 46:*  
DER REIGEN IV, 2001  
Bronze, 28 x 75 x 55 cm; Auflage: 7+2 E.A.; Gießer: Marco Flierl, Berlin



*Abb. 47:*  
DER REIGEN V, 2001  
Bronze, 49 x 55 x 50 cm; Auflage: 7+2 E.A.; Gießer: Marco Flierl, Berlin



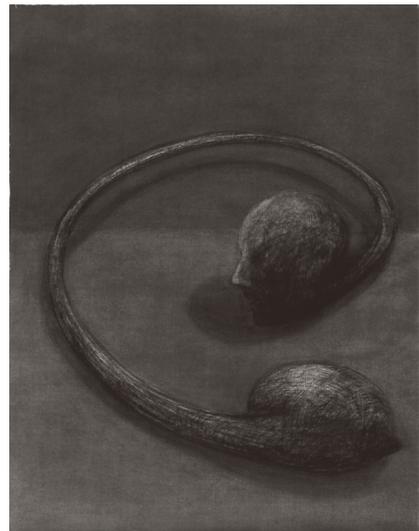
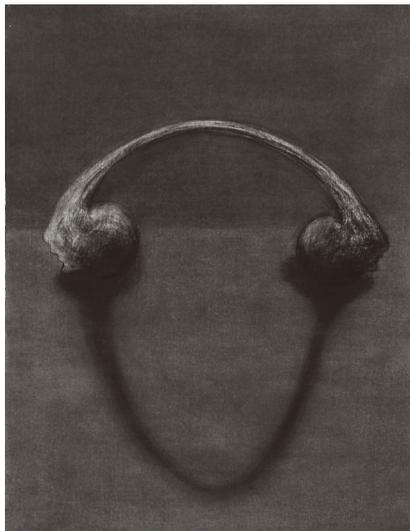
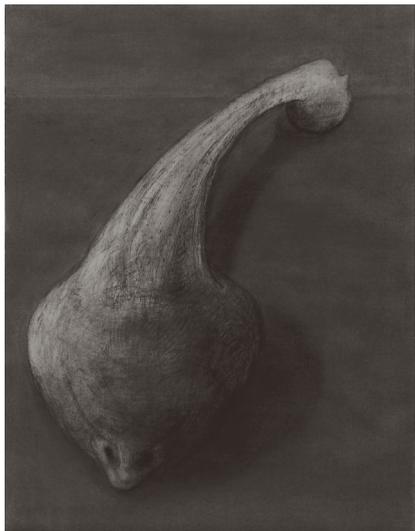
*Abb. 48:*  
DAS STÜCK, 2008  
Bronze, 19 x 16 x 16 cm  
Auflage: 7+2 E.A.; Gießer: Slavko Mikic, Himberg



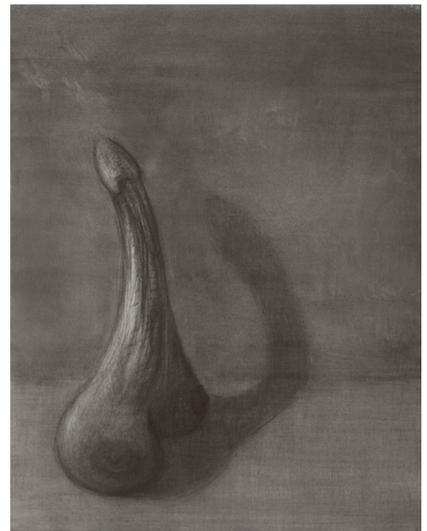
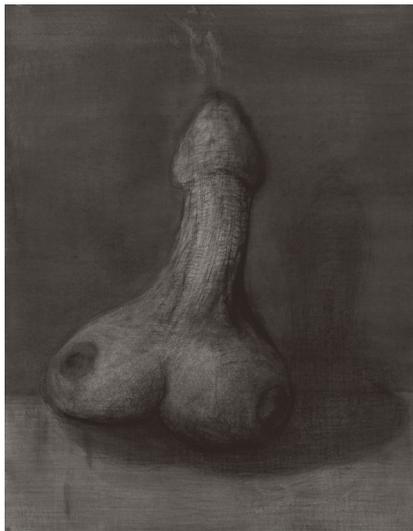
*Abb. 49:*  
ECHO'S BONES I, 2010  
Bronze, 19 x 23 x 21 cm  
Auflage: 7+2 E.A.; Gießer: Slavko Mikic, Himberg



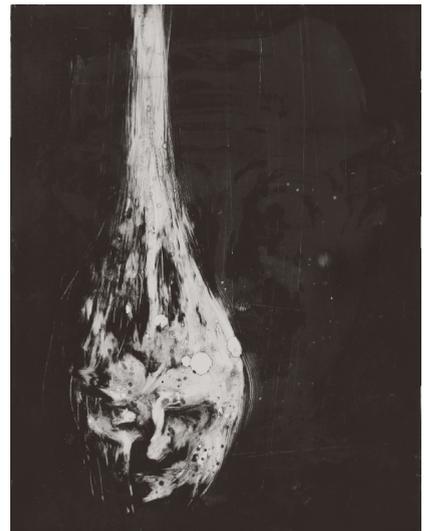
*Abb. 50:*  
ECHO'S BONES II, 2011  
Bronze, 14 x 29,5 x 7 cm  
Auflage: 7+2 E.A.; Gießer: Slavko Mikic, Himberg



*Abb. 51, 52, 53:*  
DER GEIST IST EIN KNOCHEN I, II, III, 2010  
Öl, Kohle/Papier, je 63 x 48,5 cm



*Abb. 54, 55, 56:*  
DAS STÜCK I, II, III, 2006  
Öl, Kohle/Papier, je 63 x 48,5 cm



*Abb. 57, 58, 59:*  
Monotypien I, II, III, 2011  
Öl,/Papier, je 65 x 50 cm



*Abb. 60, 61, 62:*  
Monotypien IV, V, VI, 2011  
Öl/Papier, je 65 x 50 cm

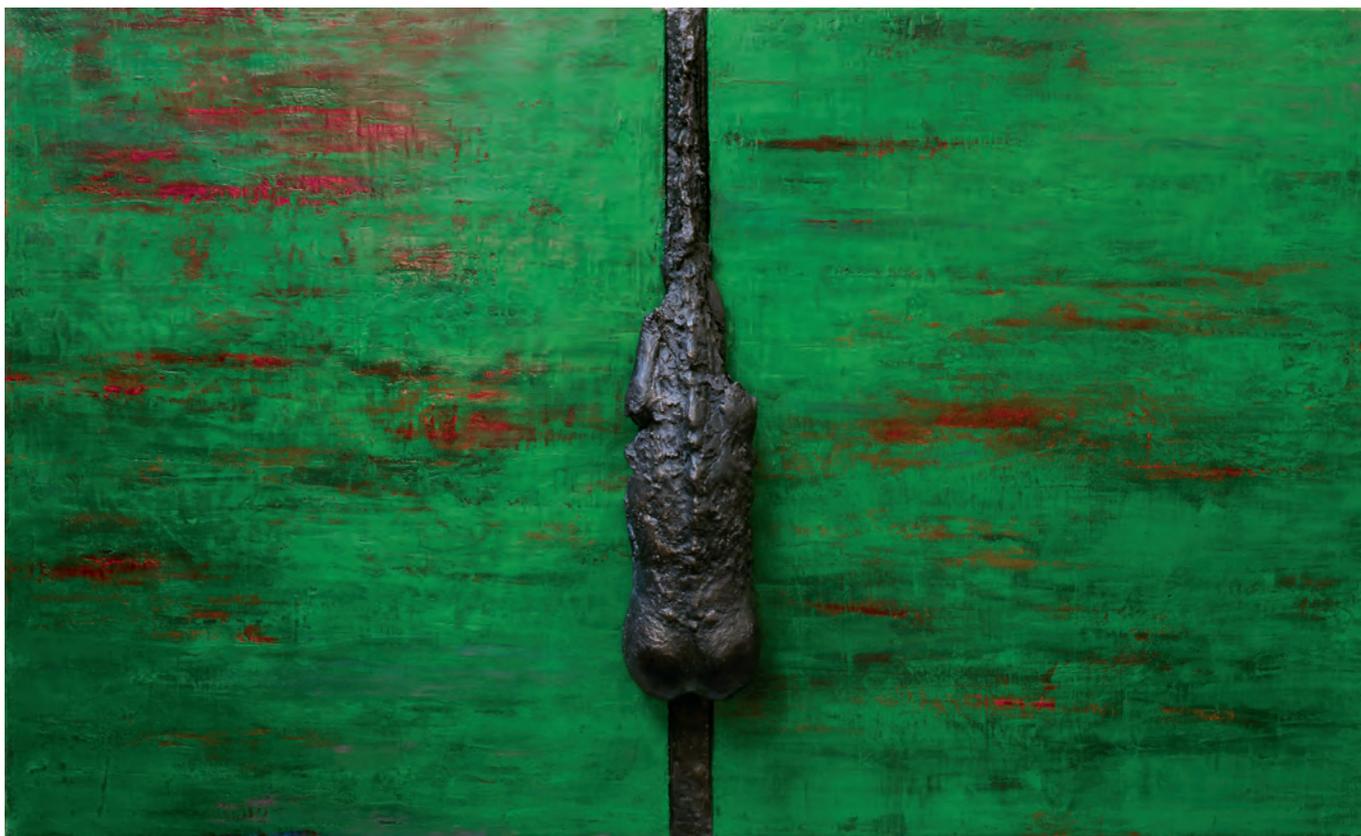




*Abb. 63:*  
FRAGMENT I, II, 1996  
Bronzen, 160 x 39 x 19 cm, 138 x 47 x 21 cm, Auflage: 7+2 E.A.; Gießer: Marco Flierl, Berlin



*Abb. 64:*  
KOMPLEMENTÄR, 2004/05  
3-teilig; ROT - GRÜN, Öl/Leinwand, jeweils 100 x 80 cm; KÖRPER I, 2004, Bronze, 100 x 21 x 13,5 cm  
gesamt 100 x 165 cm; Auflage: 8+4 E.A.; Gießer: Paul Loderer, Feldbach



*Abb. 65:*  
KOMPLEMENTÄR, 2004/05  
3-teilig; GRÜN - ROT, Öl/Leinwand, jeweils 100 x 80 cm; KÖRPER II, 2004, Bronze, 100 x 17 x 15,8 cm  
gesamt 100 x 165 cm; Auflage: 8+4 E.A.; Gießer: Paul Loderer, Feldbach



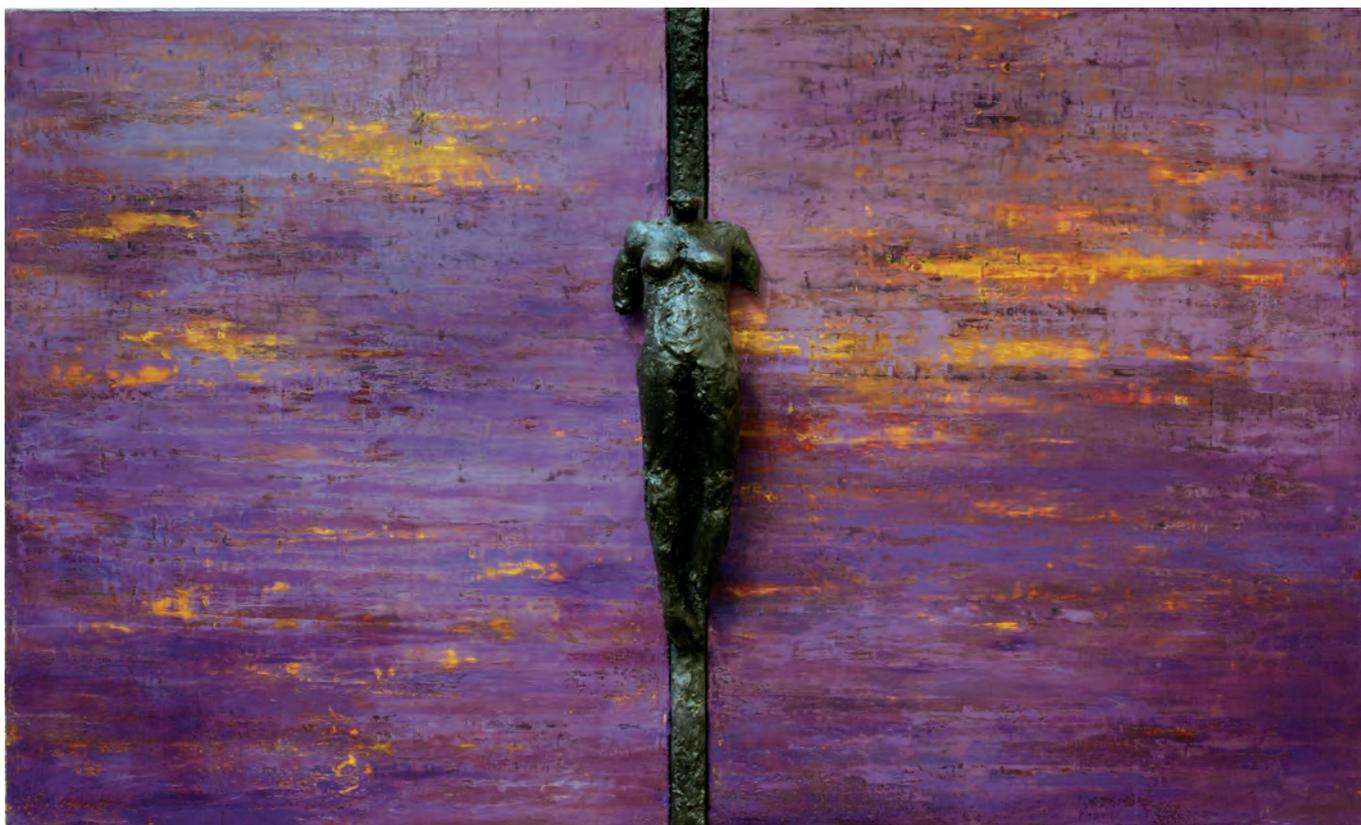
*Abb. 66:*  
KOMPLEMENTÄR, 2004/05  
3-teilig; BLAU - ORANGE, Öl/Leinwand, jeweils 100 x 80 cm; KÖRPER III, 2005, Bronze, 100 x 15,5 x 19 cm  
gesamt 100 x 165 cm; Auflage: 8+4 E.A.; Gießer: Paul Loderer, Feldbach



*Abb. 67:*  
KOMPLEMENTÄR, 2004/05  
3-teilig; ORANGE - BLAU, Öl/Leinwand, jeweils 100 x 80 cm; HUND, 2005, Bronze, 100 x 20,3 x 14 cm  
gesamt 100 x 165 cm; Auflage: 8+4 E.A.; Gießer: Paul Loderer, Feldbach



*Abb. 68:*  
KOMPLEMENTÄR, 2004/05  
3-teilig; GELB - VIOLETT, Öl/Leinwand, jeweils 100 x 80 cm; KÖRPER V, 2005, Bronze, 100 x 17 x 31 cm  
gesamt 100 x 165 cm; Auflage: 8+4 E.A.; Gießer: Paul Loderer, Feldbach



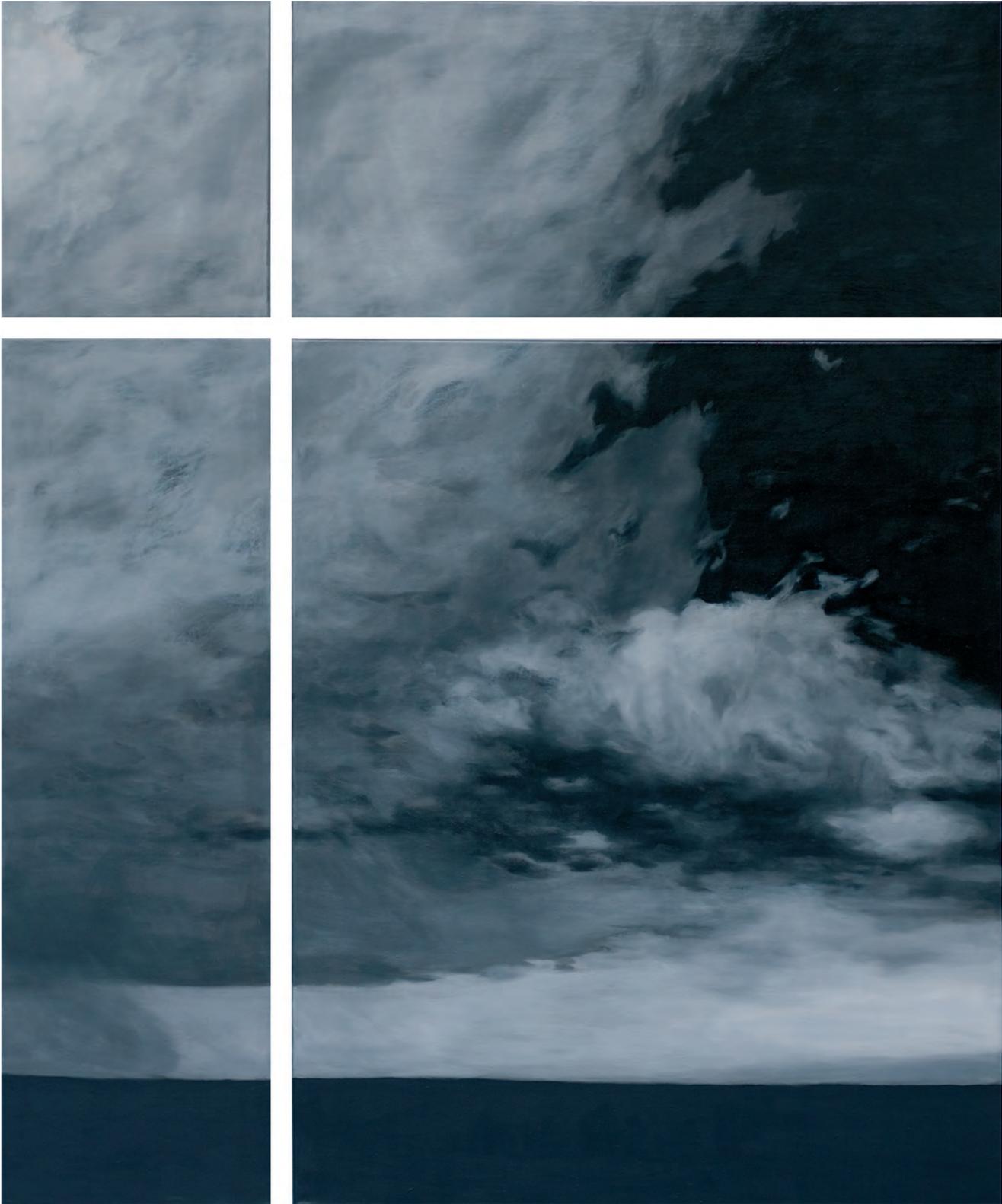
*Abb. 69:*  
KOMPLEMENTÄR, 2004/05  
3-teilig; VIOLETT - GELB, Öl/Leinwand, jeweils 100 x 80 cm; KÖRPER IV, 2005, Bronze, 100 x 18,5 x 17,5 cm  
gesamt 100 x 165 cm; Auflage: 8+4 E.A.; Gießer: Paul Loderer, Feldbach





*Abb. 70:*  
SCHWARZ - SCHWARZ, 2007  
3-teilig; Öl/Leinwand, jeweils 100 x 80 cm; SATURN, 2005, Bronze, 100 x 27,5 x 23,7 cm  
gesamt 100 x 165 cm; Auflage: 8+4 E.A.; Gießer: Paul Loderer, Feldbach





*Abb. 71:*  
DAS FENSTER, 2007  
4-teilig, Öl/Leinwand, 60 x 50, 160 x 50, 60 x 130, 160 x 130 cm; gesamt 220 x 180 cm





*Abb. 72:*  
DIE TÜR, 2008  
Diptychon, Öl/Leinwand, je 60 x 50 cm





*Abb. 73:*  
TRAUM II, 2007  
Öl/Leinwand, 160 x 195 cm





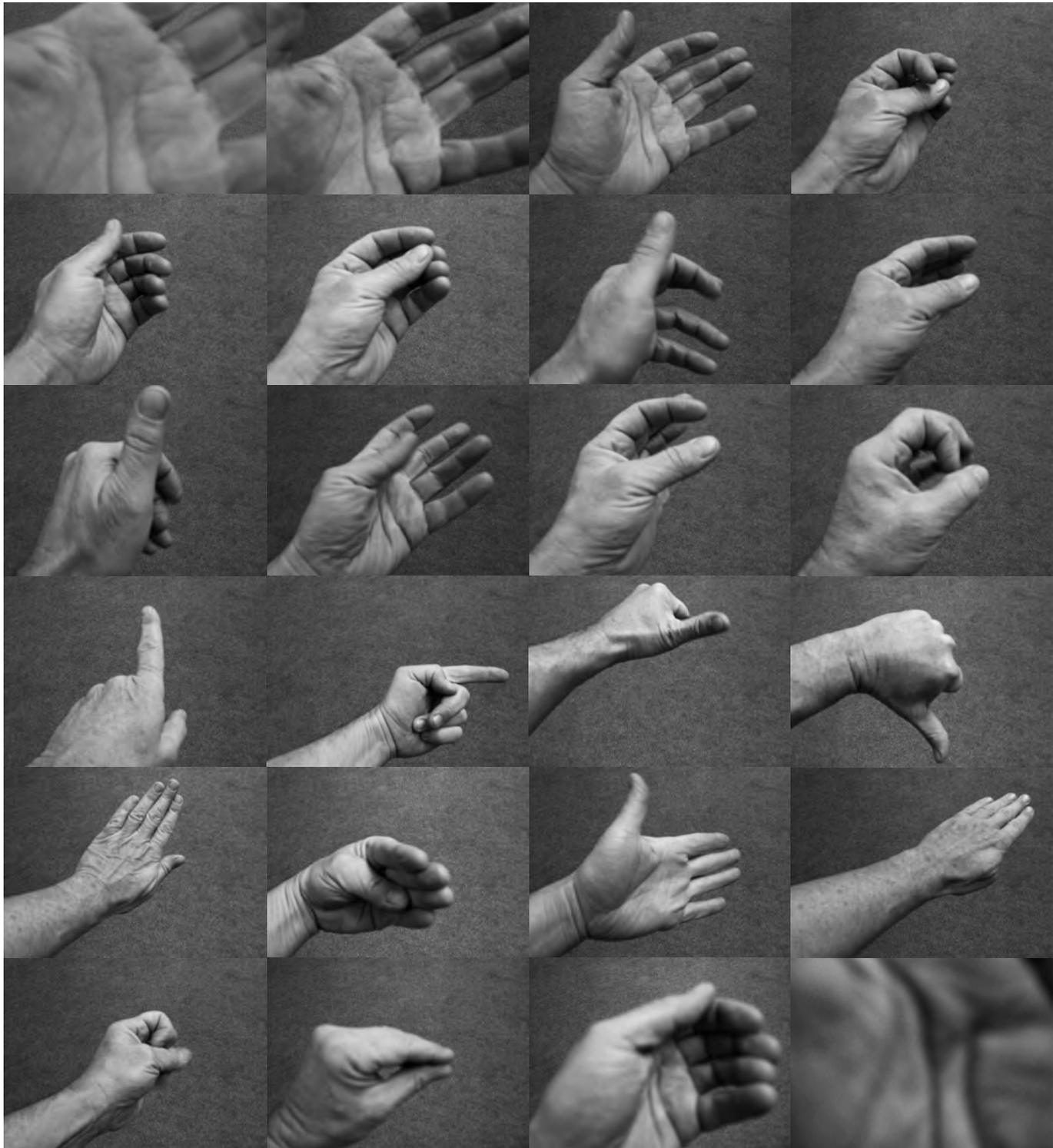
*Abb. 74:*  
TRAUM I, 2007  
Öl/Leinwand, 160 x 195 cm



*Abb. 75:*

ICH BIN, WO MEIN AUG IST, 2000

Video, s/w, 9 min 20 sec, Loop; Kamera, Schnitt: Eva Brunner-Szabo; Medienwerkstatt Wien



*Abb. 76:*  
DIE LINKE, 2009  
Video, s/w, 2 min 34 sec, Loop; Kamera, Schnitt: Rainer Wölzl



*Abb. 77:*  
ICH, ANDERS, 2009  
Öl/Leinwand, 30 x 25 cm

## **RAINER WÖZL**

### **BIOGRAPHIE**

1954 in Wien geboren; lebt und arbeitet in Wien;  
1978 Diplom an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien; 1980  
Auslandsstipendium an der Akademie der bildenden Künste, Dresden;  
1986 Theodor-Körner-Preis; 1986 Lehrtätigkeit an der Internationalen  
Sommerakademie, Salzburg; 1986 Woyty-Wimmer-Preis;  
1986 2. Preis »Hommage à Kokoschka«; 1987 Förderungspreis für  
Bildende Kunst der Stadt Wien; 1988 21. Österreichischer Graphikwet-  
tbewerb: Preis des Landes Steiermark; Artist in residence in Frankfurt/  
Main; 1989 Stipendium der Anna und Heinrich Sussmann Stiftung;  
1991 22. Österreichischer Graphikwettbewerb: Preis des Französischen  
Kulturinstituts; Studienaufenthalt in Paris; 1992 Förderungspreis der  
Stadt Wien für Bildende Kunst; 1993 Gestaltung der Ausstellung und  
des Kataloges »Bilder vom Tod« im Museum der Stadt Wien; 1995  
Ausstattung und Bühnenbild für die deutsche Erstaufführung der Oper  
»An der schönen blauen Donau« von Franz Hummel, Oper Dortmund;  
2000 Kunstpreis der Dragoco AG, Holzminden; zwischen 1995 und  
2005 Aufenthalt in Berlin; seit 1990 Lehrauftrag an der Hochschule/  
Universität für angewandte Kunst

### **EINZELAUSSTELLUNGEN**

1980 Akademie der Bildenden Künste, Dresden;  
1981 Galerie Fotohof, Salzburg;  
1986 Galerie Ernst Hilger, Wien; Künstlerhaus, Wien;  
1987 Galerie Christine Colmant, Brüssel; Galerie Ernst Hilger, Wien;  
Galerie Jürgen Hermeyer, München;  
1988 Kunstverein Brühl; Galerie Glacis, Graz; Galerie Latal, Zürich;  
Galerie Ernst Hilger, Frankfurt;  
1989 Galerie Jürgen Hermeyer, München; Galerie Vulkan, Mainz;  
Galerie Ernst Hilger, Wien; Künstlerhaus, Plovdiv; Galerie Christine  
Colmant, Brüssel;  
1990 Galerie Manfred Giesler, Berlin; Galerie Jürgen Hermeyer,  
München; Galerie Ernst Hilger, Frankfurt; Galerie Glacis, Graz;  
Bawag-Foundation, Wien; Forum, Düsseldorf;  
1991 Kunstverein Marburg; Kunstverein Rosenheim; Galerie Heinz  
Wenk, Dortmund; Overbeck-Gesellschaft, Lübeck;  
1992 Galerie Ernst Hilger, Wien; Künstlerhaus, Wien; Médiathèque  
de la Communauté Française, Louvain-la-Neuve; Galerie Ernst Hilger,  
Frankfurt; Galerie Jürgen Hermeyer, München; Kammerhofgalerie der  
Stadt Gmunden; Folkwang Museum Essen;  
1993 Galerie Christine Colmant, Brüssel; Galerie Manfred Giesler,  
Berlin; Centro Cultural Sao Lourenco, Portugal; Galerie + Edition  
Thurnhof, Horn; Kunstverein Horn;  
1994 Galerie Ernst Hilger, Wien; Galerie Cselley-Mühle, Oslip; Galerie  
Manfred Giesler, Berlin;  
1995 Galerie Heinz Wenk, Dortmund; Oberösterreichischer  
Kunstverein, Linz;  
1996 Museum Würth, Künzelsau; Galerie Tammen und Busch, Berlin;  
Hochschule für angewandte Kunst, Wien; Heiligenkreuzerhof, Wien;  
1997 Galerie Ernst Hilger, Wien; Marburger Universitätsmuseum;  
Galerie Schloß Porcia, Spital/Drau; Galerie Christine Colmant, Brüssel;  
1998 Galerie Glacis, Graz; Galerie Tammen und Busch, Berlin;  
1999 Galerie Heinz Wenk, Dortmund; Galerie Vulkan, Mainz; Galerie  
Ernst Hilger, Wien;  
2000 Kulturspeicher Oldenburg; Galerie Walsch, Wien; Espace Ernst  
Hilger, Paris; Galerie Tammen und Busch, Berlin;  
2001 Galerie 12, Innsbruck; Galerie Pimmingstorfer, Peuerbach;

Galerie Ernst Hilger, Wien, Kunstverein Mannheim,  
Marburger Kunstverein;  
2002 Georg Kolbe Museum, Berlin;  
2003 Galerie Glacis, Graz; Galerie Heinz Wenk, Dortmund;  
2004 Galerie Jürgen Hermeyer, München;  
Galerie Manfred Giesler, Berlin;  
2005 Galerie Glacis, Graz; Galerie + Edition Thurnhof, Horn;  
Kunstverein Horn;  
2006 Galerie Glacis, Graz;  
2007 Galerie Heinz Wenk, Dortmund;  
2008 Galerie Ernst Hilger, Wien;  
2009 Galerie Matthias Küper, Stuttgart; Galerie Glacis, Graz;  
Galerie Z - Kunstverein zur Förderung der Zeichnung, Hard;  
2010 »Ich bin wo mein Aug ist«, Künstlerhaus Wien

### **GRUPPENAUSSTELLUNGEN**

1976 Secession, Wien;  
1977 »Buchobjekte« Galerie nächst St. Stephan, Wien;  
1978 Künstlerhaus, Wien;  
1982 Galerie Stubenbastei, Wien; Kunsthalle Rostock;  
1983 Dr.-Karl-Renner-Institut, Wien; Kongresshaus, Innsbruck;  
1984 Intergraphik, Berlin;  
1986 »Hommage à Kokoschka«, Kunstforum, Wien;  
1987 »Die lädierte Welt«, Kunstforum, Wien; »Europalia«, Musée  
d'Ixelles, Brüssel; Leinster Fine Art, London; »Trakl«, Galerie Vulkan,  
Mainz;  
1988 Triennale, Sophia; »21. Österreichischer Graphikwettbewerb«,  
Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; Künstlerhaus, Bregenz; Museum  
Moderner Kunst, Bozen; Kärntner Landesmuseum; Städtische Galerie,  
Lienz; Künstlerhaus, Salzburg; »Les miroirs de la scene«, Centre Rogier,  
Brüssel;  
1989 60 Tage Museum des 21. Jahrhunderts, Wien; »Neuaufnahmen«,  
Künstlerhaus, Wien; Leinster Fine Art, London; »Der geschundene  
Mensch«, Dom, Karmeliterkloster, Frankfurt;  
1990 »Vienne aujourd'hui«, Musée de Toulon; »Gesture and memory«,  
Istituto Italiano di Cultural, Dublin; »Grenzstationen Gewalt«,  
Kunstverein Rotenburg; »Wider-schein«, Tiroler Landesmuseum  
Ferdinandeum, Innsbruck;  
1991 »Würth - Eine Sammlung«, Salzburger Landesmuseum  
Rupertinum; »Ins Licht gerückt - ein Museum auf Abruf«, Rathaus,  
Wien; »22. Österreichischer Graphikwettbewerb«, Tiroler Landes-  
museum Ferdinandeum; Waltherhaus, Bozen; Städtische Galerie, Lienz;  
Künstlerhaus, Bregenz; Stadthausgalerie, Klagenfurt; »Religiosa 91«,  
Braunschweiger Dom; »am Kopf«, Kunstverein Gütersloh; »Skulpturen  
und Plastiken«, Galerie Jürgen Hermeyer, München;  
1992 »Geteilte Bilder«, Folkwang Museum, Essen; Galerie Schütte,  
Essen; »Vienna: Expressionist Tendencies since 1945«, Salford  
Museum, Manchester; »Kunstraum Kirche«, Pfarre Alt-Pradl,  
Innsbruck; »Sport, Körper, Kultur«, Rathaus, Wien; »Triumph des  
Todes«, Museum Österreichischer Kulturen; »Bibliophile/Künstler/  
Bücher«, Kunstverein Horn; »Zu Papier gebracht - Wiener Kunst seit  
1945«, Rathaus, Wien; »Bilder vom Tod«, Historisches Museum der  
Stadt Wien;  
1993 »Shoah«, Shoah-Gedenkmuseum im Haus des Kirchenkreises,  
Recklinghausen; »Kleinplastik«, Galerie Pels-Leusden, Berlin; »Wie-  
derbegegnung«, Kunstverein Marburg; »Mit dem Rücken zur Wand«,  
Galerie Schütte, Essen;  
1994 »Das Geheimnis der Erlösung heißt Erinnerung«, Shoah-  
Gedenkmuseum, Recklinghausen; »Vorbild Picasso«, Hochschule für

angewandte Kunst, Wien; Harenberg City Center, Dortmund; »Die Moderne oder die Überwindung eines Begriffs – Gegenständlich«, Heiligenkreuzerhof, Wien; »Für F. N.« - Nietzsche in der bildenden Kunst der letzten 30 Jahre, Stiftung Weimarer Klassik; Städtische Galerie Rosenheim; »Befindlichkeiten«, Galerie Lang, Wien; 1995 »Zerreißprobe«, Galerie Tammen & Busch, Berlin; 1996 »Realistische Kunst in Wien 1945-1995«, Wien; »Die Kraft der Bilder«, Martin-Gropius Bau, Berlin; »Österreichische Meisterzeichnung - nach 1960«, Galerie Lang, Wien; 1997 »Servus - 5 Künstler aus Österreich«, Kunstverein Mannheim; »Elements. Austrian Paintings since 1980«, High Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin; »Von Kopf bis Fuß - Zeichnungen des Körpers - von Louise Bourgeois bis Andy Warhol«, Ursula Blickle Stiftung; Kunstraum Innsbruck; Burgenländische Landesgalerie; Siemens Forum Wien; 1998 »pinx.« Nikolaus Moser, Rainer Wölzl, Leo Zogmayer, Künstlerhaus Wien; »Rund um Brecht«, Galerie Pels-Leusden, Berlin; »Schöpferische Dichte - Österreichische Kunst in der Sammlung Würth«, Museum Würth, Künzelsau-Gaisbach; »Sammlung Infeld«, Burgenländische Landesgalerie; »Des Eisbergs Spitze«, Kunsthalle Wien im Museumsquartier; 1999 »26. Österreichischer Graphikwettbewerb«, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck; Waltherhaus, Bozen; Kammerhofgalerie, Gmunden; Schloßmuseum, Landeck; Städtische Galerie, Lienz; Städtische Galerie im Stadthaus, Klagenfurt; »Zeichen der Moderne«, Deichtorhallen, Hamburg; »Trans«, Hamburger Kunsthalle; »Alpha. Emotion. Intuition.«, Galerie Lang, Wien; »pocket art«, roxi's pocket art galleries, Hamburg; »Sommergäste«, Galerie Pels-Leusden, Kampen; 2000, »Arbeiten auf Papier«, Galerie Hohenlohe & Kalb, Wien; »Kunst der Gegenwart, 1975-2000«, Marburger Universitätsmuseum; »Köpfe«, Galerie Lang, Wien; »Zeichnung: Erzählung«, Künstlersymposium 2000, ARS-Galerie, Peuerbach; »Engel und Dämonen«, Galerie Kunstgiesserei Flierl, Berlin; 2001 »Der Zauber der Zeichnung«, Salzburger Landesmuseum Rupertinum; »Die Kabinette des Dr. Cerny«, Neue Galerie Graz; »Hike a Hook«, Medienwerkstatt Wien; »Displaced« - Paul Celan in Wien, Jüdisches Museum, Wien; »Feuer - Wasser«, NÖ Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten; 2002 »Frau im Bild – Inszenierte Weiblichkeit in der Sammlung Würth«, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall; »Mann/Frau - Subjekt/Objekt«, Schloß Ulmerfeld, Niederösterreich; 2003 »Fuß mit Bein«, Galerie Lang, Wien; »querreigen«, Palais Liechtenstein, Feldkirch (mit Dieter Kleinpeter); »Figuration«, Galerie Jürgen Hermeyer, München; »Im Lichte der Zukunft«, Im Stadtturm, Waidhofen an der Ybbs; »Art Cuts« - Bildsequenzen zeitgenössischer KünstlerInnen, Kunsthistorisches Museum, Palais Harrach, Wien; 2004 »Hommage à Picasso«, Galerie Wolfgang Exner, Wien; 2005 »Skizze/Werk - Bildhauerei in Österreich nach 1945«, Kunstverein Horn; 2006 »Figuration II«, Galerie Jürgen Hermeyer, München; »Die Sammlungen der Angewandten«, Ausstellungszentrum Heiligenkreuzerhof, Wien; »Kontext Figur – Österreichische Positionen aus der Sammlung Würth«, Kulturforum Würth, Chur, Schweiz; »Austrian Art - Expressive Tendenzen in Österreich seit 1960«, Danubiana Meulenstein Art Museum, Bratislava, Slowakei; Meisterzeichnung VI, Galerie Lang, Wien; »Kurzweil«, Schloß Grafenegg; »Von Josefine Mutzenbacher zu Bambi - Felix Salten« - Jüdisches Museum, Wien; 2007 »Kleinplastik«, NÖ Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten; »Zum Sterben schön? - Der Tod in der Kunst des

20. Jahrhunderts«, Kunsthalle Recklinghausen; »Mit den Händen sehen«, Marburger Kunstverein; »Einfach Schwarz«, Galerie Manfred Lang, Wien; 2008 Dilston Grove Gallery Projects, London; »Einfach Rot«, Galerie Manfred Lang, Wien; »Österreichische Meisterzeichnung«, Galerie Z, Hard/Vorarlberg; »Kontext Figur - Österreichische Kunst aus der Sammlung Würth«, Art Room Würth Austria, Böheimkirchen; »Black and White – Graphiken aus der Sammlung Josef Gegenhuber«, Kulturhof Weistrach; »(No)Relation«, St. Peter an der Sperr, Wr. Neustadt; »Querstrich«, Galerie Z, Hard/Vorarlberg; 2009 »Frauenbilder«, Galerie Lang Wien; »Get Connected - Alexander Reznikov Collection«, Künstlerhaus, Wien; »(No)Relation«, Hipp-Kunsthalle, Gmunden; »La Magia del disegno - Disegni in Austria 1946-2009«, Galleria nel Lanerhaus, Eppan; »Get Connected -Alexander Reznikov Collection«, Art Moscow, Moskau; 2010 »(No)Relation«, Galerie Raum mit Licht, Wien; »10 Jahre, 10 Künstler«, Marburger Kunstverein; »atypisch«, Galerie Z, Hard/Vorarlberg; »Here, there and everywhere« Brot Kunsthalle, Wien; »raum-körper-einsatz, Figurative Positionen der Skulptur«, MUSA-Museum auf Abruf, Wien; »Die Blöße«, Galerie Lang, Wien

## BIBLIOGRAPHIE

Rainer Wölzl. Zu Pier Paolo Pasolini: Salo - 120 Tage von Sodom. Katalog der Galerie E. Hilger. Text: Oswald Oberhuber; Wien, 1986  
Die Länderte Welt. Ausstellungskatalog. Kunstforum, Wien, 1987  
Rainer Wölzl. Malerei/Zeichnung 86/87. Katalog der Galerie Ernst Hilger, Wien und der Galerie Jürgen Hermeyer, München. Text: Peter Gorsen; Wien, 1987  
Trakl. Ausstellungskatalog der Galerie Vulkan; Mainz, 1987  
Gedenkjahr 1938. Ausstellungskatalog des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Text: Angelica Bäumer; Wien, 1988  
21. Österreichischer Graphikwettbewerb. Ausstellungskatalog der Kulturabteilung der Tiroler Landesregierung; Innsbruck, 1988  
Der geschundene Mensch. Ausstellungskatalog. Text: Peter Gorsen; Darmstadt/Frankfurt. Verlag Das Beispiel, 1989  
Rainer Wölzl. Flügelaltar. Katalog der Galerie Ernst Hilger, Wien. Text: Aus »Ästhetische Theorie« von Theodor Adorno; Wien, 1989  
Rainer Wölzl. Zu Jean Genet - Der Balkon. Katalog der Galerie Jürgen Hermeyer, München; Galerie Vulkan Mainz; Galerie Christine Colmant, Brüssel; Text: Alexandra Pätzold, München, 1989  
Rainer Wölzl. Jean Genet - Der Balkon. Kassette mit 12 Radierungen von Rainer Wölzl, Edition Jürgen Hermeyer, München, 1989  
Neuaufnahmen 1980-1989. Ausstellungskatalog des Künstlerhauses, Wien 1989  
60 Tage Museum des 21. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Wien, 1989  
Rainer Wölzl. Monochrom. Katalog der Galerie Jürgen Hermeyer, München; Galerie Manfred Giesler, Berlin. Text: Manfred Wagner, München, 1989  
Rainer Wölzl. Paul Celan. Aus »Mohn und Gedächtnis«: »Todesfuge«. Buch mit 17 Radierungen von R.W., Edition Ernst Hilger, Wien 1990  
Rainer Wölzl. Rot - Schwarz. Katalog der Galerie Ernst Hilger, Wien. Text: Konrad Paul Liessmann; Wien 1990  
Vienne auhourd'hui. Ausstellungskatalog des Musée de Toulon. Text: Rainer Wölzl; Toulon, 1990  
Fragmente des Lebens. Zu neueren Arbeiten von Rainer Wölzl. Text: Konrad Paul Liessmann; in Kunstpresse Nr. 3/1990; S. 30 ff; Wien, 1990  
Forum. Ausstellungskatalog der Internationalen Kunstmesse.

- Text: Ingo Bartsch; Düsseldorf, 1990
- Wieder-schein. Aspekte des Religiösen in der österreichischen Gegenwartskunst. Ausstellungskatalog des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Text: Günther Dankl; Innsbruck, 1990
- 22..Österreichischer Graphikwettbewerb. Ausstellungskatalog des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Innsbruck, 1991
- Würth. Eine Sammlung. Ausstellungskatalog. Text: Dieter Ronte; Jan Thorbecke Verlag; Sigmaringen, 1991
- Rainer Wölzl. Samuel Beckett. Aus »Echo's bones«: »Cascando«. Kassette mit 9 Radierungen von R. W., Edition Ernst Hilger, Wien 1991
- Ins Licht gerückt - ein Museum auf Abruf. Ausstellungskatalog der Sammlung der Stadt Wien. Kulturabteilung der Stadt Wien, 1991 Religiosa 91. Kunst der Gegenwart im Braunschweiger Dom. Ausstellungskatalog. Braunschweig, 1991
- Kunst, Europa. Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine. Ausstellungskatalog. Köln/Karlsruhe 1991
- Vienna: Expressionist tendencies since 1945. Ausstellungskatalog des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst; Text: Otto Breicha; Wien 1992
- Geteilte Bilder. Das Diptychon in der neuen Kunst. Ausstellungskatalog des Museums Folkwang Essen. Text: Gerhard Finckh; Essen 1992
- Zu Papier gebracht - Wiener Kunst seit 1945. Ausstellungskatalog der Kulturabteilung der Stadt Wien, 1992
- Triumph des Todes - Ausstellungskatalog des Museums österreichischer Kultur, Eisenstadt, 1992
- Rainer Wölzl. Lautréamont. Die Gesänge des Maldoror. Text: Peter Gorsen. Picus Verlag, Wien, 1992
- Rainer Wölzl. Lautréamont. Die Gesänge des Maldoror. Kassette mit 6 Radierungen; Edition Jürgen Hermeyer, München, 1992
- Bilder vom Tod. Ausstellungskatalog des Historischen Museums der Stadt Wien, 1992
- Rainer Wölzl. Ausstellungskatalog des Folkwang Museums; Text: Rudolf Burger, Gerhard Finckh, Rainer Wölzl; Essen 1992
- Rainer Wölzl. Fernando Pessoa. Monologo a la noite. Ausstellungskatalog des Centro Cultural Sao Lourenco, 1993
- Wiederbegegnung, 40 Jahre Marburger Kunstverein. Ausstellungskatalog. Text: Wolfgang Tichy. Marburg, 1993
- Rainer Wölzl. Das Konzil der Buchhalter. Ausstellungskatalog der Galerie Thurnhof und Kunstverein Horn. Text: Burghart Schmidt, Rainer Wölzl. Horn, 1993
- Edith Kneifl. Rainer Wölzl. Museum der Schatten. Text: Edith Kneifl. Buch mit 51 Offset(farb)lithographien von Rainer Wölzl. Edition Thurnhof, Horn, 1993
- Vorbild Picasso. Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Dieter Ronte. Text: Dieter Ronte; Harenberg Edition, Dortmund, 1994
- Für F.N. - Nietzsche in der bildenden Kunst der letzten 30 Jahre. Ausstellungskatalog. Text: Hansdieter Erbsmehl. Stiftung Weimarer Klassik. Weimar, 1994
- Würth - Eine Sammlung 3. Herausgegeben vom Museum Würth durch C. Sylvia Weber. Text: Margit Zuckriegl. Jan Thorbecke Verlag Sigmaringen, 1994
- Rainer Wölzl. Federico Garcia Lorca - Kleiner Wiener Walzer. Text: Siegfried Mattl. Harenberg Edition, Dortmund, 1994
- Die Kraft der Bilder. Ausstellungskatalog. Ars Nicolai, Berlin, 1996
- Rainer Wölzl. ... falls diese Vorstellung beibehalten wird. Zu Samuel Beckett - Der Verwaiser. Text: Gabriel Ramin Schor, Rainer Wölzl. Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 1996
- Rainer Wölzl. Haut. Text: Beate Elsen-Schwedler, Jacqueline Rugo, Rainer Wölzl. Ausstellungskatalog des Museums Würth, Hirschwirtscheuer, Künzelsau, 1996
- Von Kopf bis Fuß. Fragmente des Körpers. Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Peter Weiermair. Edition Stemmler, Kilchberg/Zürich, Schweiz, 1997
- Servus! - 5 Künstler aus Österreich. Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Martin Stather, Mannheimer Kunstverein. Text: Martin Stather. Mannheim, 1997
- Kunst im Europäischen Patentamt. Eine Auswahl der Kunstwerke in den Gebäuden des Europäischen Patentamts. Herausgegeben von Monica Poales. EPO, München, 1997
- Rainer Wölzl. Der Idiot und der Buchhalter. Ein Stück Prosa. Text: Rainer Wölzl. Edition Schwarz, Wien, 1997
- Schöpferische Dichte - Österreichische Kunst in der Sammlung Würth. Herausgegeben im Auftrag des Museum Würth. Texte: Otto Breicha, Wieland Schmied, Margit Zuckriegl. Thorbecke Verlag, Sigmaringen, 1998
- Des Eisbergs Spitze. Museum auf Abruf. Ausstellungskatalog. Eine Auswahl von Gemälden, Skulpturen und Installationen aus der Sammlung der Stadt Wien. Text: Wolfgang Hilger. Wien, 1998
- Sammlung Infeld. Herausgegeben: Peter Infeld-Privatstiftung/Wien. Edition Ernst Hilger, Wien, 1998
- Erinnern. Remembering. Souvenir. Ricordare. Herausgegeben: österreichische Lagergemeinschaft Mauthausen. Text: Wolfgang J. Bandion. Wien, 1998
- Festschrift zum zehnjährigen Bestehen. Herausgeber: Freunde des Marburger Universitätsmuseums e.V. 1988-1998; Text: Tanja Havemann, Marburg, 1998
26. Österreichischer Graphikwettbewerb - Innsbruck 1999; Ausstellungskatalog, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Innsbruck, 1999
- Rainer Wölzl. Kleine Anatomie des Begehrens. Text: Rainer Wölzl. Edition Galerie Ernst Hilger, Wien, 1999
- Zeichen der Moderne. Kunst der Gegenwart aus der Sammlung Würth. Herausgegeben von Zdenek Felix; Deichtorhallen, Hamburg, 1999
- Rainer Wölzl. Passacaglia. Text: Lothar Romain, Rainer Wölzl. Ausstellungskatalog, Kulturspeicher Oldenburg, 2000
- Zeichnung: Erzählung, Künstlersymposium 2000. Text: Peter Assmann, Gabriele Spindler. Katalog des Oberösterreichischen Landesmuseums, Bibliothek der Provinz, Weitra, 2000
- Sammlung Würth – Einblick Ausblick Überblick., Text: Margit Zuckriegl, Swiridoff Verlag, Künzelsau, 2001
- Rainer Wölzl. Pergamon. Ausstellungskatalog, Mannheimer Kunstverein, Marburger Kunstverein, Georg Kolbe Museum Berlin. Text: Ernst Strouhal, Rainer Wölzl, Picus Verlag, Wien, 2001
- Frau im Bild. Inszenierte Weiblichkeit in der Sammlung Würth. Herausgegeben durch C. Sylvia Weber, Text: Beate Elsen-Schwedler, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall und Swiridoff Verlag, Künzelsau, 2002
- Art Cuts – Bildsequenzen zeitgenössischer KünstlerInnen. CD-Rom. Text: Carl Aigner, Eva-Maria Bechter. Herausgegeben: Galerie Ernst Hilger, Wien, 2003
- Cocktails. Herausgegeben von Peter Glückstein, Manuela Reichart, Reinhard Stangl, Nicolai Verlag Berlin, 2003
- Der Reigen. Bronzen und Zeichnungen. Text: Matthias Boeckl, Ausstellungskatalog. Herausgegeben: Schwarz Edition Wien und Galerie Jürgen Hermeyer, München, 2004
- Ilse Helbich. Rainer Wölzl. Die alten Tage. Text: Ilse Helbich. Buch

mit 9 Offset(farb)lithographien von Rainer Wölzl. Edition Thurnhof, Horn, 2004  
Austrian Art - Expressive Tendenzen in Österreich seit 1960, Ausstellungskatalog, Danubiana Meulensteen Art Museum, Bratislava, Slowakei, 2006  
Felix Salten. Schriftsteller-Journalist-Exilant. Hg. Siegfried Mattl, Werner Michael Schwarz, Holzhausen Verlag Wien, Jüdisches Museum Wien, 2006  
Get Connected, The Alexander Reznikov Collection. Wien 2009  
La Magia del disegno - Disegni in Austria 1946-2009. Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Peter Weiermair, Galleria nel Lansehaus, Eppan 2009  
Zehn Jahre - Zehn Künstler. Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Susanne Paesel und Marburger Kunstverein. Text: Susanne Paesel, Gerhard Pätzold, Marburg 2010  
raum\_körper\_einsatz. Positionen der Skulptur. Ausstellungskatalog. HerausgeberInnen für die Kulturabteilung der Stadt Wien: Silvie Aigner, Johannes Karel. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2010

### **ARBEITEN IN ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN**

Museum moderner Kunst Sammlung Ludwig, Wien  
Grafische Sammlung Albertina, Wien  
Universität für angewandte Kunst, Wien  
MUSA Museum auf Abruf  
Wien Museum  
Kunstsammlungen der Stadt Wien  
Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien  
Kunstsammlung der Wiener Handelskammer  
Lentos, Kunstmuseum Linz  
Bank Austria, Wien  
Sammlung Verbund  
Kunstsammlung ArtLab, Siemens Austria, Wien  
Kunstsammlung des Europäischen Patentamts, Wien  
Museum Würth, Künzelsau  
Museum Folkwang, Essen  
BAWAG Foundation, Wien  
Kolbe Museum, Berlin  
Technische Universität Dresden Sammlung des Instituts für die Geschichte der Medizin  
Sammlung Infeld, Wien  
Sammlung Jutta und Manfred Heinrich, Maulbronn  
Sammlung Dobé, Zürich  
Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg

### **GABRIEL RAMIN SCHOR**

geb. 1967, lehrt Philosophie und Kunsttheorie an der Kunstuniversität Linz; er publiziert zur Philosophie und Malerei seit 1800, sowie zur Filmwissenschaft. Aktuelle Buchprojekte zu Birgit Jürgenssen, Pierre Bonnard und Rainer Wölzls Pittura negra.

Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellung  
im Museum Moderner Kunst Wörlen Passau  
6. Mai bis 3. Juli 2011

100 Exemplare erscheinen nummeriert und signiert  
(1/100 - 100/100) mit einer Originalradierung  
im Format 4 x 4,8 cm auf 29 x 24 cm Bütten

Mein herzlichster Dank gilt Gabriel Ramin Schor und Peter Putz,  
sowie allen, die zur Herausgabe des Kataloges beigetragen haben.



*Impressum:*

© 2011 Rainer Wölzl, Wien, Gabriel Ramin Schor, Wien (Text)

*Gestaltung:*

Peter Putz und Rainer Wölzl

*Fotonachweis:*

Abb.: 7 bis 10; Ref. Abb.: 171, 173 - 177, 179, 180, 200 - 212, 214 - 218:  
Franz Schachinger, Wien

Ref. Abb.: 60, 64 - 69, 71, 72, 88, 108 bis 114, 117 - 119, 122:  
Robert Zahornicky, Wien

Quelle für Ref. Abb. 231 - 240: Archiv des Autors (GRS)

Quelle für Ref. Abb. 101, 165, 166, 168: Archiv des Autors (GRS)

Quelle für Ref. Abb. 14 a: Michelangelo. Bildhauer. Maler. Architekt.  
Zeichner. Vollmer Verlag Wiesbaden, 1966

Quelle für Ref. Abb. 72 a: Masaccio, Szene: Vertreibung aus dem  
Paradies, Detail: Adam und Eva, 1425-1428, Fresko, Sammlung Santa  
Maria del Carmine, Cappella Brancacci, abgebildet in: Guillaud,  
Maurice: Frescoes by Masaccio in the Brancacci Chapel - Along with  
the frescoes by Masolino and Filippino Lippi, Guillaud Editions, 1991.

Quelle für Ref. Abb. 167: Leonardo da Vinci. Anatomische  
Zeichnungen aus der königlichen Bibliothek auf Schloß Windsor.  
Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle, 1979. Prisma Verlag,  
Gütersloh.

Foto Seite 4: Jacqueline Rugo, Wien

Alle anderen Fotos: Rainer Wölzl, Wien

*Druck:*

REMAprint, Wien

*Website:*

Rainer Wölzl: [www.woelzl.at](http://www.woelzl.at)

**di:angewandte**

Universität für angewandte Kunst Wien

University of Applied Arts Vienna

ISBN 978-3-9502891-8-3



