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.«¹

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«² - 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.³ Das Urteil dieses Kunsthistorikers ernst zu nehmen, sich von seinem Blick leiten zu lassen, lohnt 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,⁴ und der Modernismus hatte spätestens um 1970 schon sein entropisches Stadium erreicht, wofür das Schlagwort ‚Postmoderne‘ 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*⁵ - 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 Dubufet, 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.«⁶ 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 gegenständlich 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 ‚Baconsche Nuance‘ erweitert.⁷ 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 Gegenstrom 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.«⁸ 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),⁹ 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.«¹⁰ 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 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, Leautreamont, 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 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«¹¹, die letztmögliche »Sensation« (Cézanne – Bacon)¹² 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), 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 Buchstabensuppe¹³ 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 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 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).¹⁴ 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.¹⁵ Während Klee noch sagen konnte, »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht es sichtbar«,¹⁶ 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 sprechen,¹⁷ 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 Kopfloren 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 kopflos, doch genugsam Grütze übrig behalten hat, um in mancherlei Weise die Vorübergehenden necken zu können. Gar gerne lässt es, zusammengerollt wie eine Kellerassel, 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 Kopflose 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.«¹⁸

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 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. Enthauptung und Kastration sind seit Freud ohnehin engst verwandt, bedingen einander wechselseitig - »Kopfab schneiden = Kastrieren«.¹⁹ Im Englischen, in der Weltsprache des Kapitals, 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, 175, 222); nur sein linkes Auge, 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 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.²⁰ Hier treffen sich seine Thanatologie, seine Azephal-Ikonographie und seine Kapitalismussubversion mit dem, was ich Wölzls sublimen katholischen Nihilismus nenne, zu einer konzeptuellen Einheit.

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 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.«²¹ Der vollständige Abschnitt aus Adornos Apologie des Schwarzen findet sich abgedruckt in Wölzls Ausstellungskatalog Flügelaltar von 1989, das in mehrfacher Hinsicht Manifestcharakter beanspruchen kann. Die Form des Flügelalters 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, 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,²² denen Wölzl in kurzer Abkehr vom Dialog mit der Literatur den komplexesten Zyklus gewidmet hat (Ref. Abb. 200-219)

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 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,²³ denn er weiß allzugut, daß »für den Körper die Metonymie die Regel ist.«²⁴

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«²⁵ 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 Begehrens²⁶ 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.«²⁷ 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 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.«²⁸ 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 Phallicites (um 1944), sondern eine sozialontologische Kategorie mit libidoökonomischer Tiefenstruktur.²⁹

Zusam(m)en ergibt es den folgenden Befund:

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, 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, Vermehrungen 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), einen großen Zeh³⁰ und eben besonders gern Augen (Ref. Abb. 110, 149-151, 153, 154; Abb. 76). Augen leiten und übertragen nämlich Empfindungen wie 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.³¹ Das ist tatsächlich Wölzls wichtigste »paradoxe Synthese«, denn erst »im Irrealen«, schreibt Sartre, »erhalten die Beziehungen von Farben und Formen ihren wahren Sinn.«³² 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...«³³ – 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.«³⁴ Diese Einsicht Benjamins ist ein Kompaß durch viele Bilder Wölzls (besonders je dunkler sie werden). Fünftens, diese Prämisse führt sowohl zur azephalen 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!«³⁵ (Ref. Abb. 223). In dieser Arbeit steckt schon latent sehr vieles, was später im Größeren manifest wird. Die Kopräsenz 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) und Sallinger (Wirtschaftsbund) und das Azephale durch die isolierten Köpfe, deren Rumpfe 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. Sein Ausgangspunkt Montage geht mit Bürgers Forderung ideal konform, zählt sie doch nach ihm zu den Hauptkriterien des »avantgardistischen Kunstwerks«³⁶: »Eine Theorie der Avantgarde hat von dem Begriff der Montage auszugehen.«³⁷ 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<.«³⁸ 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. 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.

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. 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.³⁹ 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.«⁴⁰ (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 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. 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 (Abb. 43-47) 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?

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: »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.«⁴¹
Murmeln im Dunklen. Augen können im Dunklen nicht sehen und werden so zu Murmeln (Abb.). 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.«⁴² Murmeln machen ein Geräusch, das nach Murmeln klingt. In der Antike wurde Acephele 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«, ⁴³ 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 Allerkleinsten 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 gelungenen Passagen durch die Negativität meinem Freund Rainer Just.

Gabriel Ramin Schor, Wien 2011

(Ausstellungskatalog; Museum Moderner Kunst Wörlen Passau; Hg. Universität für angewandte Kunst Wien)

1 Brief von Leo Steinberg an Rainer Wölzl (Archiv des Künstlers)

2 Rainer Wölzl: »...falls diese Vorstellung beibehalten wird.« Zu Samuel Beckett - Der Verwaiser (Stuttgart: Hatje, 1996).

3 Leo Steinberg: »The Intelligence of Picasso«; vgl. Yve-Alain Bois: Painting as Model (Cambridge/Mass.: MIT, 1993), S. 290/Anm. 67.

4 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.

5 Vgl. meinen Essay »Einkerkerungskunst« (wie Anm. 2).

- 6 Konrad Farner: Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten (Darmstadt: Luchterhand, 1970), S. 171-178.
- 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; »Verwandlung 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.
- 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.
- 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 Farner (wie Anm. 6), S. 175.
- 17 John Berger: Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso (Reinbek: Rowohlt, 1978).
- 18 »Der Kopflose«, 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 Acephale (Berlin: Matthes & Seitz, 2010).
- 19 Sigmund Freud: »Das Medusenhaupt« [1922], in: ders.: Gesammelte Werke Band XVII (Frankfurt a. M.: Fischer, 1999), S. 47; siehe auch 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.
- 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.
- 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).
- 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.
- 30 Georges Bataille: »Der große Zeh« [1929], in: Elan vital oder Das Auge des Eros (München: Haus der Kunst, 1994), S. 500-502.
- 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.
- 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 tetes (Berlin: Gerhardt, 1962).
- 39 Georges Didi-Huberman: Bilder trotz allem (München: Fink, 2007).
- 40 Leo Trotzki: Tagebuch im Exil (München: dtv, 1962), S. 146.
- 41 Marthe Robert: »Kafka und die Technik der Desillusionierng« [1976], in: Neue Rundschau, 94. Jahrgang, Heft 2/1983, S. 42-43.
- 42 Federico Garcia 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.