

RAINER WÖLZL
Rot-Schwarz

**GALERIE
HILGER**



Dieser Katalog wurde unterstützt
vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport

BMI UKS

© Galerie Hilger, Wien
Text: Dr. Konrad Paul Lissmann
Fotos: Robert Zahornicky
Gestaltung: Rainer Wölzl
Satz: Laudenbach
Druck: Delphin Druck, Wien
ISBN 3-900318-57-3

Konrad Paul Liessmann

KREATUREN – Zu Rainer Wölzl

Wenig rührt vielleicht so sehr an die Arbeiten Rainer Wölzls wie der Begriff der Kreatur. Zum Schimpfwort verkommen, enthält er trotz allem seinen ursprünglichen Sinn aufrecht, ohnmächtig damit dem allgemeinen Gebrauch opponierend: Geschöpf zu sein und *nur* Geschöpf zu sein – und als solches trägt es die Schande, die es dem Gespött preisgibt. Erst einem Bewußtsein, daß von seiner Autonomie überzeugt war, konnte das Kreatürliche, das nicht sich selbst sich verdankt, zum Objekt der Verachtung werden – damit aber zur Signatur eines Selbsthasses, der jenen befallen muß, der *aus sich* sein muß und dennoch *Geworfener* ist. Günther Anders hat in einer erhellenden Wendung davon als von einer *ontologischen Mitgift* gesprochen, die den Menschen mit der Unausweichlichkeit seiner selbst als Zufälligen so konfrontiert, daß er sich ihrer schämt – denn, so Anders: *sich schämen bedeutet also: nichts dagegen tun können, daß man nichts dafür kann*. Zu ergänzen wäre: daß man existiert. So gesehen sind Wölzls Arbeiten auch Scham-Bilder, die genau dieses Moment von Menschsein rücksichtslos entblößen und einen Blick preisgeben, der *schamlos* sein muß, um diesen unverfroren standzuhalten.

Den pejorativen Gebrauch der *Kreatur* relativiert zwar die Beschwörung des *Kreativen* – aber lediglich als Ideologie. Vom Geschöpf zum Schöpfer: das ist die Beschwichtigungsformel für einen dramatischen Zustand. Weder ist jeder ein Künstler, noch läßt sich mit dieser Formel nur irgendeine Krise des Selbstbewußtseins lösen. Und alle Verwirklichungsarbeit an sich selbst tröstet nicht darüber hinweg, daß die eigene Existenz nicht das Produkt eigenen Handelns ist.

Das säkularisierte Bewußtsein des *Modernen* – also des Zeitgenossen – will und darf den Menschen nicht mehr als Geschöpf deuten; aber deshalb ist die *Kontingenz* nicht schon tatsächlich lebbar. *Dialektik der Aufklärung* heißt auch, die Verluste, die der Prozeß der Rationalität hinterläßt, nicht kompensieren zu können. Der qualvolle Prozeß der Menschwerdung, der sich keines Ursprungs mehr versichern kann und der ununterscheidbar werden kann zur Menschenvernichtung, ist aber nicht nur *zentrales Motiv*, sondern auch ein *Formprinzip* selbst bei Rainer Wölzl.

Es scheint, als würde die Farbe selbst die Gestalt gebären. Wölzls großformatige, meist mehrteilige Bilder wären unter dieser Perspektive auch als Variationen von *Übergängen* zu sehen. Die zähflüssige, durch Sägespäne verstärkte Ölfarbe wird immer wieder an die Grenze des Relieffartigen getrieben, die Fläche in den Raum geschichtet, rau und spitz panzert sich die Farbe gegen den Blick des Betrachters; die nahezu ablesbare Gewalt des Entstehungsprozesses und seines Resultats wendet sich gegen alle Berührungsversuche. Wölzls Bilder bedürfen keiner Ausstellungsordnung. Das *Noli me tangere* ist ihnen selbst eingeschrieben. Wer sie berühren wollte, müßte fast Angst haben, sich an den Farben die Haut der Fingerkuppen zu verletzen. Das bevorzugte Monochrom bricht sich in solchen Strukturen auch dort, verliert den Charakter der *Eindeutigkeit*, wo keine abgestuften Valeurs, keine Einsprengsel einer anderen Palette sichtbar werden. Die Farbe wird zur Dynamik, zum Ereignis. Und das *Nichtgegenständliche* selbst, rein solches oft noch in den Seitenstücken, drängt sich zur Gestalt, läßt diese manchmal nur erahnen, manchmal hervortreten, ein Körper, von dem ungewiß ist, ob er soeben aus der Farbe sich formt, herausgepreßt, ja zur Erscheinung gequält wird oder in diese, in die Leere, die Abstraktion zurücksinkt. Eines der Hauptstücke der neueren Arbeiten Wölzls in diesem Zusammenhang ist wohl *Decrescendo*. Eine fünfteilige, durch eine im Raum sich staffelnde Anordnung gebrochene Serie von Großformaten, durch die ein Mensch *förmlich* zerstückelt in ein bodenloses Schwarz *fällt*. Penibel ist angegeben, in welchem Winkel zum Boden die Tafeln zu stellen sind: 90°, 67,5°, 45°, 22,5°, 0°. Mit solcher Ordnung kontrastiert der Gegenstand entscheidend: die Symmetrie der Destruktion. Diese *An-ordnung* schlägt um in eine Bewegung: ein Drehen, ein Fallen und läßt gleichzeitig das Phantasma einer Rotationsmaschine aufkommen, zwischen deren Blätter der Mensch geraten ist. Das Stürzende, sein Rhythmus, Kluften, das Zerschneiden eines Körpers: damit ist vielleicht ein Ton angeschlagen, der schon einmal seine *Gestalt* gefunden hatte:

*Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.*

Hyperions *Schicksalslied* immerhin wußte die schwindenden Menschen noch vor der Folie der *seeligen Genien*. Wölzls *Kreaturen* müssen auch solch beschämenden Trostes entbehren. Was an ihnen sich abzeichnet, gleicht verkrusteten Konturen im Schlamm, gehärteten Formationen aus Asche, die alle Humanität längst in sich, in ihre gekrümmten Leiber, zurückgenommen haben. Und zwei *Reliefs* aus Bronze halten beängstigend die Differenz zwischen einer artistischen Strukturierung des Metalls und dem Anblick eines in seine Teile zerfallenden, der Erde zurückgegebenen Skeletts offen. Auch hier markiert Wölzl einen Moment, in dem der Materie selbst eine Metamorphose, in welcher Richtung auch immer, abgerungen wird. Niemand scheint ausgelieferter als der, der nur er selber ist. Eine kleine Bronzeskulptur Wölzls zeigt einen männlichen, armlosen Torso, in einem Winkel von annähernd 45° in den Boden getrieben. *Der Keil* nennt der Künstler diese Figur, und der Name verrät in der Tat entscheidendes: die aufgerauhte, aufgerissene Oberfläche des Körpers findet mit der raumstrukturierenden diagonalen Lage zu einer Einheit, die einen unheimlichen haltlosen Halt demonstriert: als habe das Schicksal diesen Menschenkeil in die Unausweichlichkeit einer beschädigten Existenz getrieben.

Haltlosigkeit aber ist vielleicht überhaupt ein zentrales Moment der Gegenständlichkeit von Wölzls Tafelbildern. Was aus der Farbe sich herausquält oder in ihr vergeht, sind Konturen von Körperteilen, denen die Kompositionen keinen Angelpunkt im Bildraum verleihen mag. Sie hängen ins Bild, wie die Füße im Triptychon *Die spanische Wand*, oder drehen sich aus diesem, verstreute Elemente des Anthropos, Fragmente des Lebens und – des Todes; Stückwerk, das, wie im *Gedächtnis*-Triptychon, zu einer verzweifelt Einheit der sexuellen Leiber, zu einer seltsamen Androgynität sich verwirren mag. Und wenn ein hochformatiges Bild einen Frauenkörper in die Tiefe einer Schwärze zurückschleudert, aus der sie der Betrachter vielleicht soeben erst mühsam mit seinem Auge geschält hat, so wird im artistisch hochgestreckten – oder: verzweifelt hochgerissenen Bein, im zurückgebeugten oder: zurückgerissenen Oberkörper ein Modell zitiert und – negiert: Degas' Balletteuse, aber verdunkelt; entkleidet und entstellt zum Kern ihrer Bewegung: der klaffenden Scham.

Wölzl nannte seine eigene Malerei eine *Malerei des Verschwindens* und er zitiert mitunter jenes *Ideal des Schwarzen*, von dem Adorno in der *Ästhetischen Theorie* schrieb, daß es *inhaltlich einer der tiefsten Impulse von Abstraktion* sei, von einer Abstraktion allerdings, die gerade die radikalsten Kunstwerke um ihrer Radikalität willen an einen *Rand des Verstummens* bringen. Doch Wölzl hält an diesem Punkt nicht. Weder variiert er weiter eine reine Abstraktion, die notwendigerweise ihre Radikalität verlieren muß und zum Dekor wird, noch kehrt er zu einer ebenso reinen Gegenständlichkeit zurück, die eine asketische Moderne der Lüge zeihen würde.

Wölzl hingegen nimmt Adorno gleichsam beim Wort, trägt den Gegensatz, die Dialektik der Abstraktion aus; *inhaltliche* Schwärze – die Modellierung eines Gegenstandes aus seiner kunstpraktischen Verneinung. *Schattenbilder* heißt dann auch ein Zyklus, der in einer durch die Technik von Öl auf Papier evozierten Mattheit die Menschen, die einsam auch dann noch sind, wenn sie einander umschlungen halten, wie Schemen aus dem Dunklen ins Dunkle treten läßt.

Das Schwarze transzendiert bei Wölzl so selbst seine Qualität als chemische Farbe. Seine physikalische Bestimmung als Negation, Absorption von Licht läßt es zum Bild von Negativität schlechthin werden, zur Negativität *als* Bild; einer Negativität allerdings, nach der eine unstillbare, obszöne Begierde wohl auch verlangt: *Negation*, schrieb Adorno, *vermag in Lust umzuschlagen, nicht ins Positive*. Das ästhetische Vergnügen an Wölzls Arbeiten ist von solcher dunklen Lust gespeist. Das Schwarze, die Melancholie, das Sinistre entwickelt eine ästhetische Sogkraft, die den Betrachter noch mit dem Unversöhnten imstande ist zu versöhnen.

Wölzls Motive als Kreaturen zu identifizieren, heißt aber auch in strengem Sinne den schöpferischen Akt als jenen Prozeß zu sehen, der sich selbst zitiert und: in einen Augenblick bannt. Die akademische Frage *Abstraktion oder Realismus* stellt sich so bei Wölzl erst gar nicht. Und dies nicht, weil seine Arbeiten in bezug auf diese Frage eindeutig Partei ergriffen, sondern weil sie ästhetische Reflexionen auf das Verhältnis von Abstraktion und Gegenstand, von Struktur und Wirklichkeit selbst sind – Reflexionen, die sich allerdings beängstigend in Schweben halten, die Körper aus dem Nichts hervortreten und in dieses zurücksinken lassen. Dies allein schon machte diese unendlich verletzlich. Indem Wölzl aber den Körper des Menschen nahezu generell als Torso, das heißt als verstümmelten auffaßt, gewinnt die Kreatur noch eine Bedeutung: sie ist, als solche oder als Resultat von Geschichte, geschunden. Die *ontologische Mitgift* der Kontingenz bekommt einen bitteren Beigeschmack: das Leid. Dieses ist aber auch Resultat von Menschenwerk: Dafür können wir etwas.

„Das Leben ist eine Wunde, und die Wunde heilt so schwer“ – dieser Satz aus dem Roman *Die Schwerkraft der Verhältnisse* von Marianne Fritz drängt sich bei manchen Arbeiten Wölzls nahezu als notwendige Assoziation auf; Verwundbarkeit aber mag eine existentielle, unhintergehbare Kategorie sein – die Verwundung selbst aber bedarf nur allzuoft eines menschlichen Akteurs. Das, was dieser hinterläßt, wird Wölzl auch zum Bild: keine Anklage, aber stumm.

Rot-schwarz: Natürlich meint diese Kennzeichnung mehr als die von Wölzl bevorzugte Palette. Aber: es meint diese primär. Es sind vorerst denotative Bezeichnungen für das, was den ersten visuellen Eindruck konstituiert: die Farbe. Und erst in Spannung zu diesem Gestus der *reinen* Farbe läßt sich das Konnotationengeflecht derselben entfalten: Blut und Tod, Leben und Melancholie, Wahn und Leere, der Schrei und die Stille; nicht aber die Couleurs der Politik. Diese reichen an den Ernst dieser Tafeln nicht heran. Denn diese evozieren Gegensätze, die eine furchtbare Mitte haben: den Menschen. Er hängt, in Bronze gegossen, als Mann, als Frau, armlos, den Kopf gesenkt, den Kopf zurückgeworfen, in einem Eisenkasten zwischen dem Rot und dem Schwarz, ein Stahlrohr durchbohrt seinen Oberkörper, verankert ihn in seinem senkrechten Sargkasten: halb Gehängter, Gekreuzigter, Gerichteter und halb Puppe, die man schaukeln lassen könnte. Und erst dieser Zweispalt, dieser Widersinn, der den schwer Hängenden gleichsam *Farbenflügel* verleiht, macht, im Wortsinn, das *Pathos* dieser Ensembles aus; denn Pathos, das war einmal die qualvolle Handlung: aber auf der Bühne; Pathos, das war das Leid: aber als stimulus für die Affekte.

Nichts demonstriert dieses vielleicht stärker als die aus schwerer Bronze gegossenen hängenden Köpfe. Ebenfalls flankiert von großflächigen Farbtafeln – *Rot-Schwarz* und *Blau-Gelb* – ebenfalls eingebettet in einen kalten Eisenbehälter, lassen sie die äußersten Grenzen des Humanum in Erscheinung treten. In der Serie der *Schwarzen Blätter* von 1988 hat Wölzl dieses Motiv in Kohle skizziert, in einem Radierzyklus zu Paul Celans *Todesfuge* irrlichtern sie durch dieses Panorama der Menschenverachtung, gehorchen dort noch ganz der Tropfenform und provozieren eine unwiderstehliche, peinige Assoziationskette: Tränentropfen, Blutstropfen und der abgeschlagene Kopf, an den Haaren aufgehängt, hochgehalten, eine Geste von unerhörtem Schrecken noch immer, aber die Triumphgeste schlechthin. Und was Farbe vermag, zeigen diese dreiteiligen Ensembles: wo in *Rot-Schwarz* die Farben das erschütternde Moment zu unterstreichen scheinen, die Teile zu einem melancholischen Ganzen fügen, setzen sie in *Blau-Gelb* die Differenz selbst: grauer, erbärmlicher, verlorener kann ein Torso kaum sein als der hängende Kopf inmitten der Intensität dieser Farben.

Immer wieder beschäftigt dieses Kopf-Motiv Wölzl, zwei *Stilleben* zeigen Köpfe auf einem tellerartigen Tableau, seltsam oszillierend zwischen dem *stilleben*, dem stillgestellten Ding und jenem Geschenk, das Salome sich servieren ließ. Der körperlose Kopf: das ist aber mehr als ein Torso, ist mehr als ein kopfloser Rumpf. Es ist Auge ohne Blick, Zunge ohne Wort, Ohr ohne Klang: Mensch ohne Menschsein. Rainer Wölzls Bluts- und Tränentropfenköpfe aber hängen aus dem Nichts, fallen aus dem Nichts in diese Welt, kein Triumphator verkrallt sich in ihr Haar. Und dennoch: ohne ihren Behälter, ohne ihre nüchterne Verankerung, könnten sie gespenstisch zu pendeln beginnen und ihre Form, nun ganz Gewicht, näherte sich der einer Keule, einem Stein in einer Schleuder: Menschenköpfe, körperlos. Der leere Blick ihrer Augen und der stumme Schrei ihrer Münder aber ist mehr als ein Vorwurf, mehr als ein Protest, mehr als eine Empörung: ist Unseresgleichen.



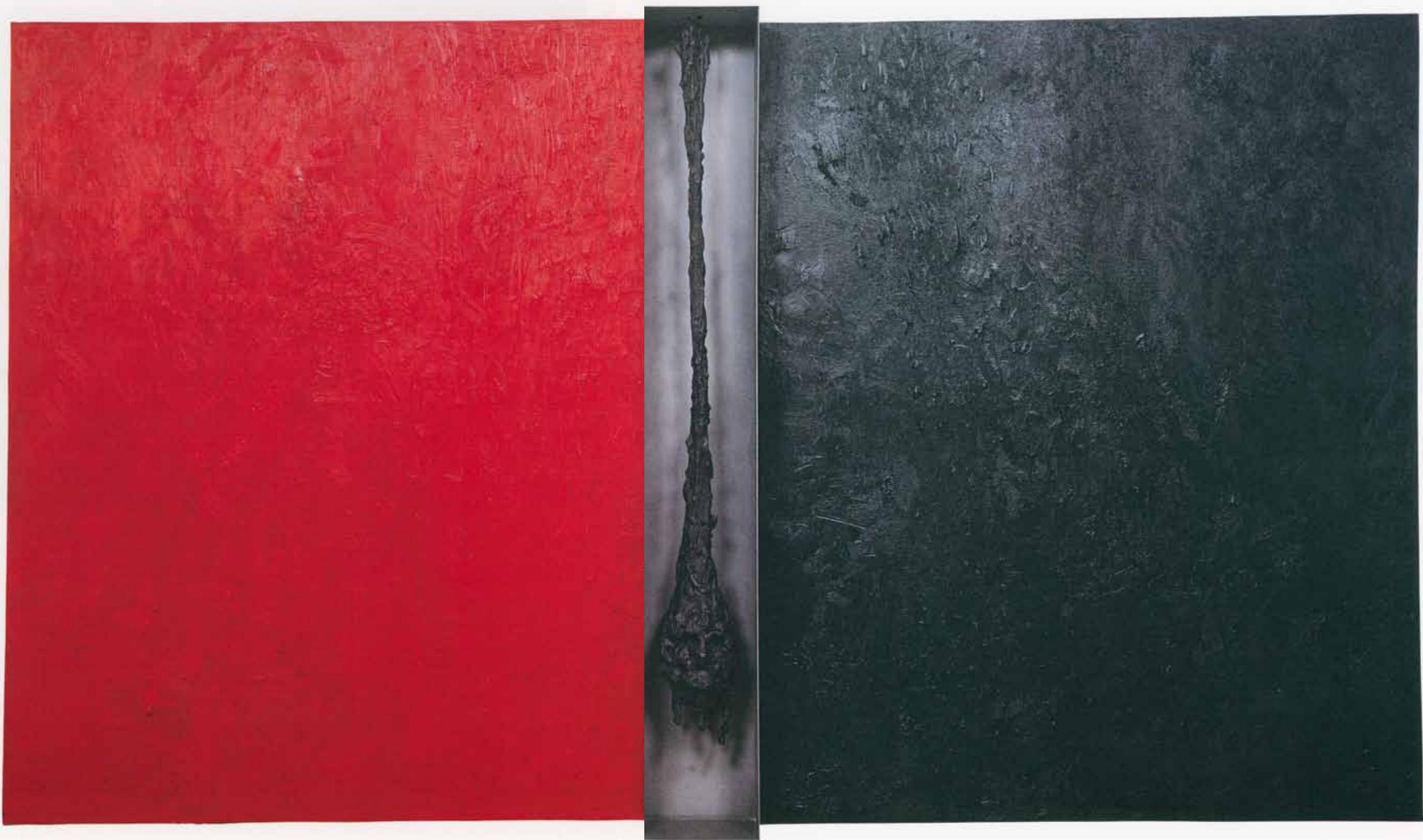
WEIBLICHE FIGUR, 1989
Bronze, 40 × 12 × 7 cm; Auflage: 7+2 E. A.; Gießer: Venturi Arte



ROT-SCHWARZ, 3teilig, 1989
Öl/Leinwand, je 60 × 50 cm; Eisenkasten: 60 × 20 × 10 cm; Bronze



DECRESCENDO, 5teilig, 1989/90
Öl/Leinwand, je 160 × 130 cm; 90°, 67,5°, 45°, 22,5°, 0°



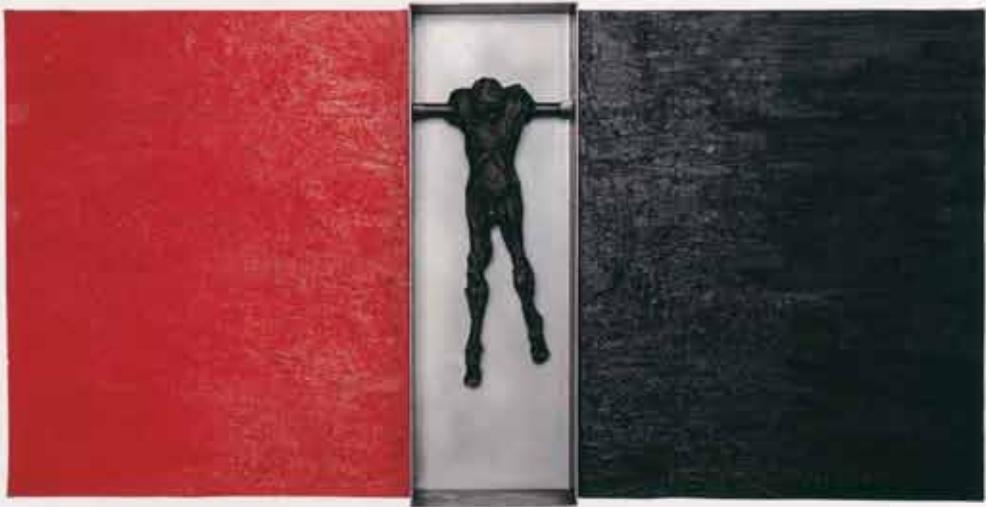
ROT-SCHWARZ, 1989
3teilig
Öl/Leinwand,
je 195 × 160 cm,
Eisenkasten:
195 × 30 × 25 cm
Bronze:
180 × 25 × 25 cm
Auflage: 3+1 E. A.
Gießer:
Venturi Arte

GEDÄCHTNIS – Triptychon, 1990
Öl/Leinwand, je 195 × 145 cm





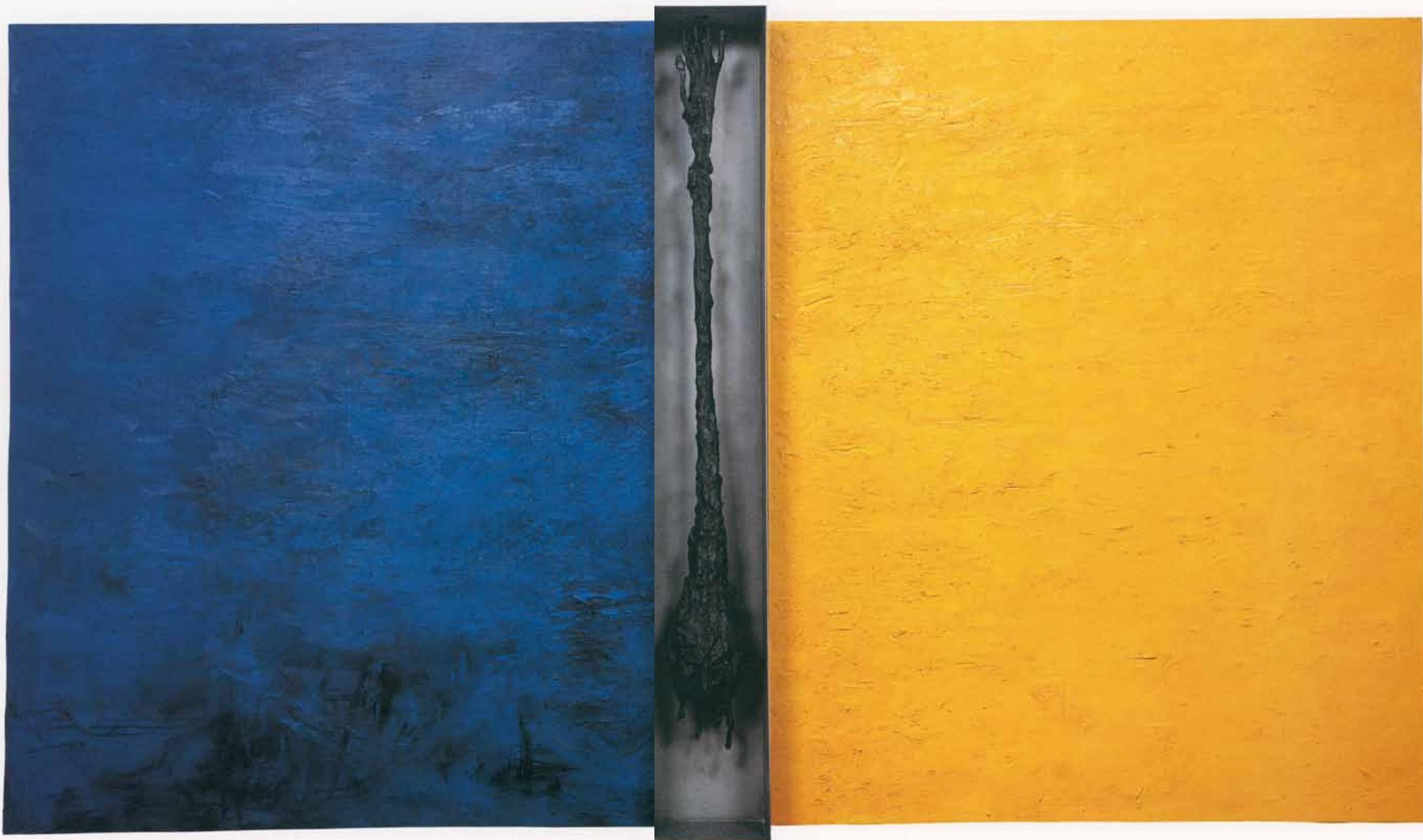
MÄNNLICHE FIGUR, 1989
Bronze, 40 × 12 × 7 cm; Auflage: 7+2 E. A.; Gießer: Venturi Arte



ROT-SCHWARZ, 3teilig, 1989
Öl/Leinwand, je 60 × 50 cm; Eisenkasten: 60 × 20 × 10 cm; Bronze



DIE SPANISCHE WAND – Triptychon, 1988/90
Öl/Leinwand, je 195 x 145 cm



BLAU-GELB, 1989
3teilig.
Öl/Leinwand,
je 195 × 160 cm,
Eisenkasten:
195 × 30 × 25 cm
Bronze:
180 × 25 × 25 cm
Auflage: 3+1 E. A.
Gießer:
Venturi Arte



ROT, SCHWARZ, 1989
Öl/Leinwand, je 195 × 85 cm



ROT, SCHWARZ, 1989
Öl/Leinwand, je 195 × 85 cm



ROT, SCHWARZ, 1989
Öl/Leinwand, je 195 × 85 cm



DER KEIL, 1989
Bronze, 31 × 29 × 23 cm; Auflage: 7+2 E. A.
Gießer: Venturi Arte



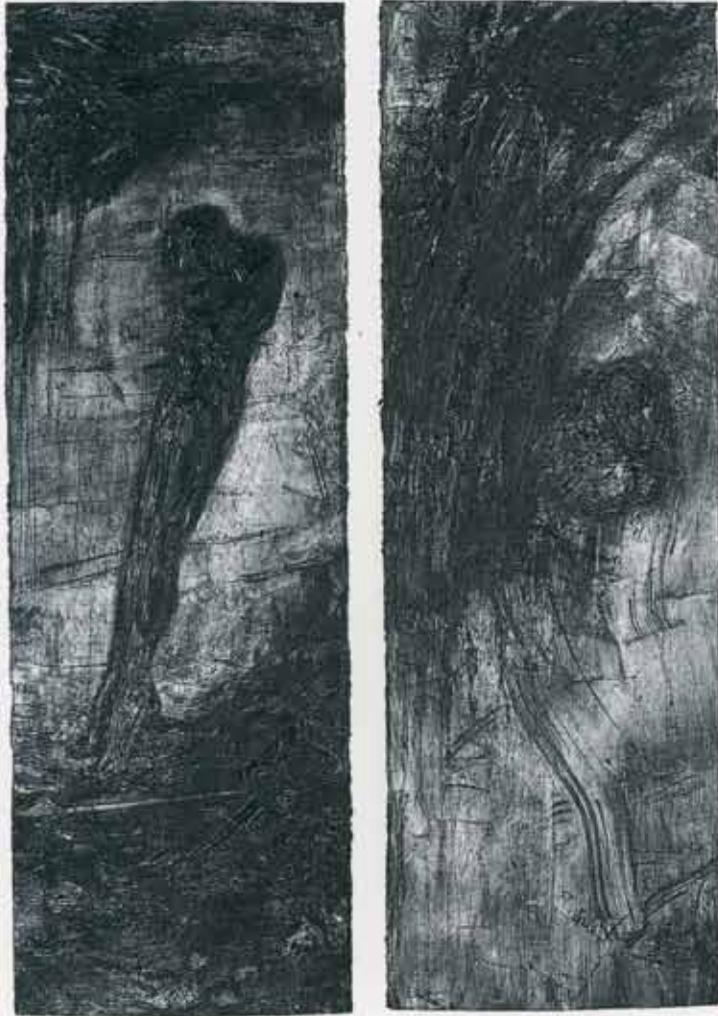
Aus der Serie SCHATTENBILDER, 1989/90
Öl/Papier, je 150 × 50 cm



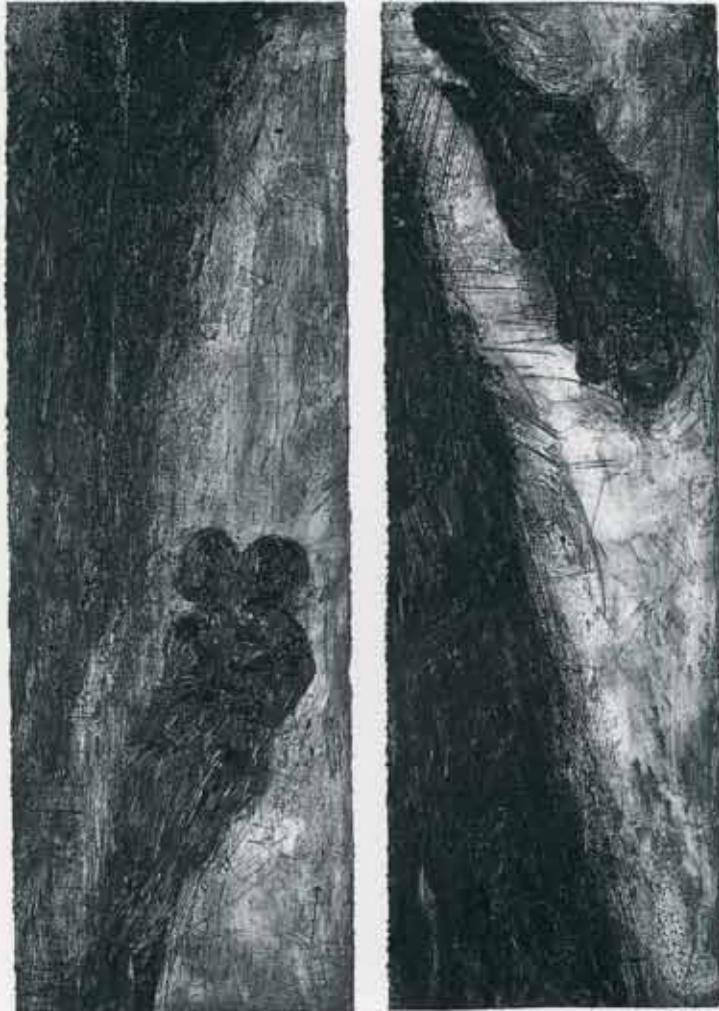
DER KEIL, 1989
Bronze, 31 × 29 × 23 cm; Auflage: 7+2 E. A.
Gießer: Venturi Arte



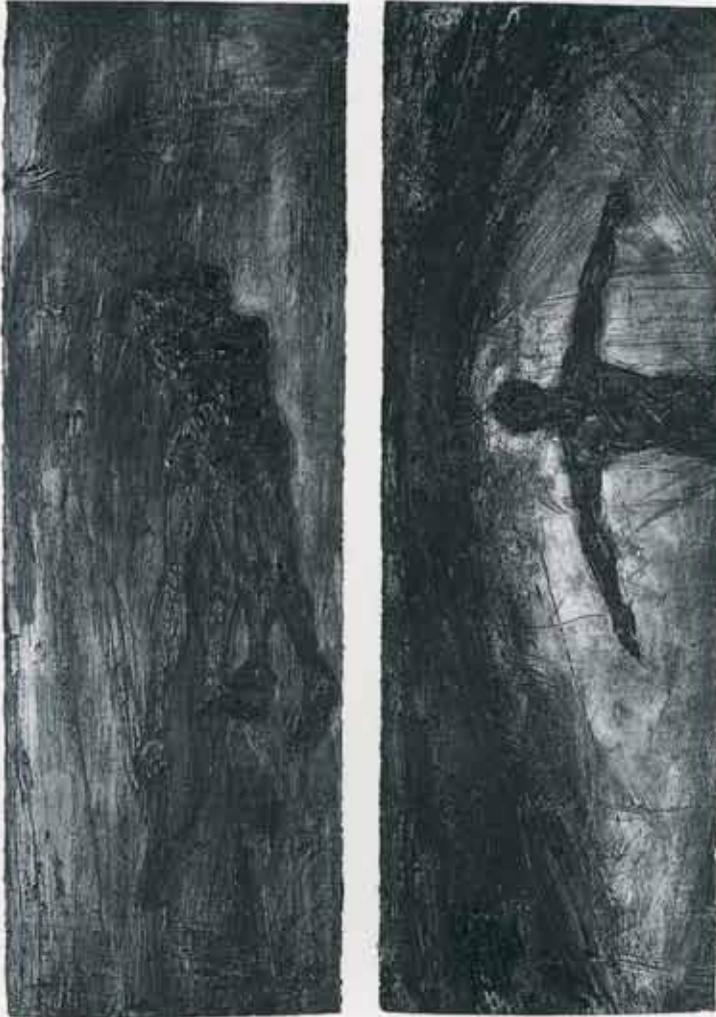
Relief, 1989
Bronze, je 58 × 15 × 6,5 cm; Auflage: 7+2 E. A.
Gießer: Venturi Arte



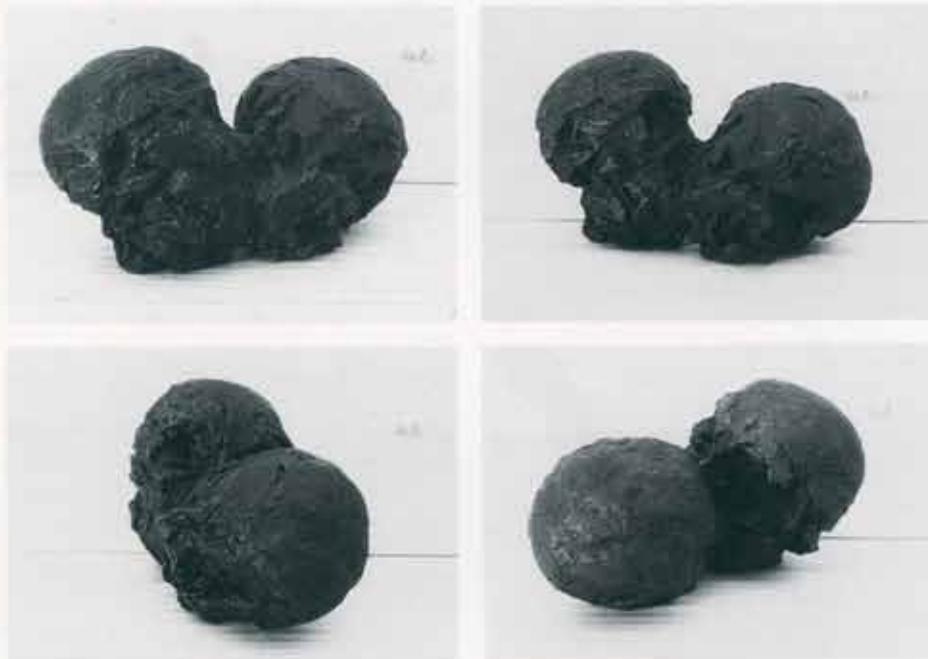
Aus der Serie SCHATTENBILDER, 1989/90
Öl/Papier, je 150 × 50 cm



Aus der Serie SCHATTENBILDER, 1989/90
Öl/Papier, je 150 × 50 cm



Aus der Serie SCHATTENBILDER, 1989/90
Öl/Papier, je 150 × 50 cm



DER KUSS, 1989
Bronze, 11,5 × 20 × 12 cm; Auflage: 7+2 E. A.
Gießer: Venturi Arte

RAINER WÖZL

BIOGRAPHIE

- 1954 in Wien geboren
1978 Diplom an der Hochschule für Angewandte Kunst, Wien (Prof. Oberhuber)
1980 Auslandsstipendium an die Akademie der Bildenden Künste, Dresden (Prof. Kettner)
1986 Theodor-Körner-Preis
1986 Lehrtätigkeit an der Internationalen Sommerakademie Salzburg
1986 2. Preis „Hommage à Kokoschka“
1987 Woyty-Wimmer-Preis
1987 Förderungspreis für Bildende Kunst der Stadt Wien
1988 21. österreichischer Graphikwettbewerb: Preis des Landes Steiermark
1989 Stipendium der Anna und Heinrich Sussmann Stiftung
1990 Lehrauftrag an der Hochschule für Angewandte Kunst, Wien

EINZELAUSSTELLUNGEN

- 1980 Akademie der Bildenden Künste, Dresden
1981 Galerie Fotohof, Salzburg
1986 Galerie Hilger, Wien
Künstlerhaus, Wien
1987 Galerie Colmant, Brüssel
Galerie Hilger, Wien
Galerie Hermeyer, München
1988 Brühler Kunstverein
Galerie Glacis, Graz
Galerie Latal, Zürich
Galerie Hilger, Frankfurt
1989 Galerie Hermeyer, München
Galerie Vulkan, Mainz
Galerie Hilger, Wien
Galerie Colmant, Brüssel
Künstlerhaus, Plovdiv
1990 Galerie Manfred Giesler, Berlin
Galerie Hermeyer, München
Galerie Hilger, Frankfurt

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

- 1976 Sezession, 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 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck
Triennale, Sofia
Museum für Moderne Kunst, Bozen
Kämtner Landesmuseum
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

BIBLIOGRAPHIE

- Rainer Wözl. Zu Pier Paolo Pasolini: Salò – 120 Tage von Sodom. Katalog der Galerie E. Hilger. Text: Oswald Oberhuber. Wien, 1986
Die lädierte Welt. Ausstellungskatalog. Kunstforum, Wien, 1987
Rainer Wözl – Malerei/Zeichnung 86/87. Katalog der Galerie E. Hilger, Wien, und der Galerie J. Hermeyer, München. Text: Peter Gorsen; Wien, 1987
Gedenkjahr 1938. Ausstellungskatalog des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Sport. 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 Wözl. Flügelaltar. Katalog der Galerie E. Hilger, Wien. Text: Aus „Ästhetische Theorie“ von Theodor W. Adorno; Wien, 1989
Rainer Wözl. Zu Jean Genet: Der Balkon. Katalog der Galerie J. Hermeyer, München; Galerie Vulkan, Mainz; Galerie Ch. Colmant, Brüssel. Text: Alexandra Pätzold; München, 1989
Jean Genet – Der Balkon. Kassette mit 12 Radierungen von R. W., Edition J. Hermeyer, München, 1989
Neuaufnahmen 1980–1989. Ausstellungskatalog des Künstlerhauses, Wien 1989
60 Tage österreichisches Museum des 21. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog; Wien, 1989
Rainer Wözl. Monochrom. Katalog der Galerie J. Hermeyer, München, und der Galerie M. Giesler, Berlin; Text: Manfred Wagner. München, 1989
Paul Celan. Aus „Mohn und Gedächtnis“: „Todesfuge“. Buch mit 17 Radierungen von R. W., Edition E. Hilger, Wien, 1990

Galerie Hilger – Wien
A-1010 Wien, Dorotheergasse 5/1. Stock
Tel. (0 222) 512 53 15

Galerie Hilger – Frankfurt
D-6000 Frankfurt 1, Beethovenstraße 71/3. Stock
Tel. (069) 74 82 74