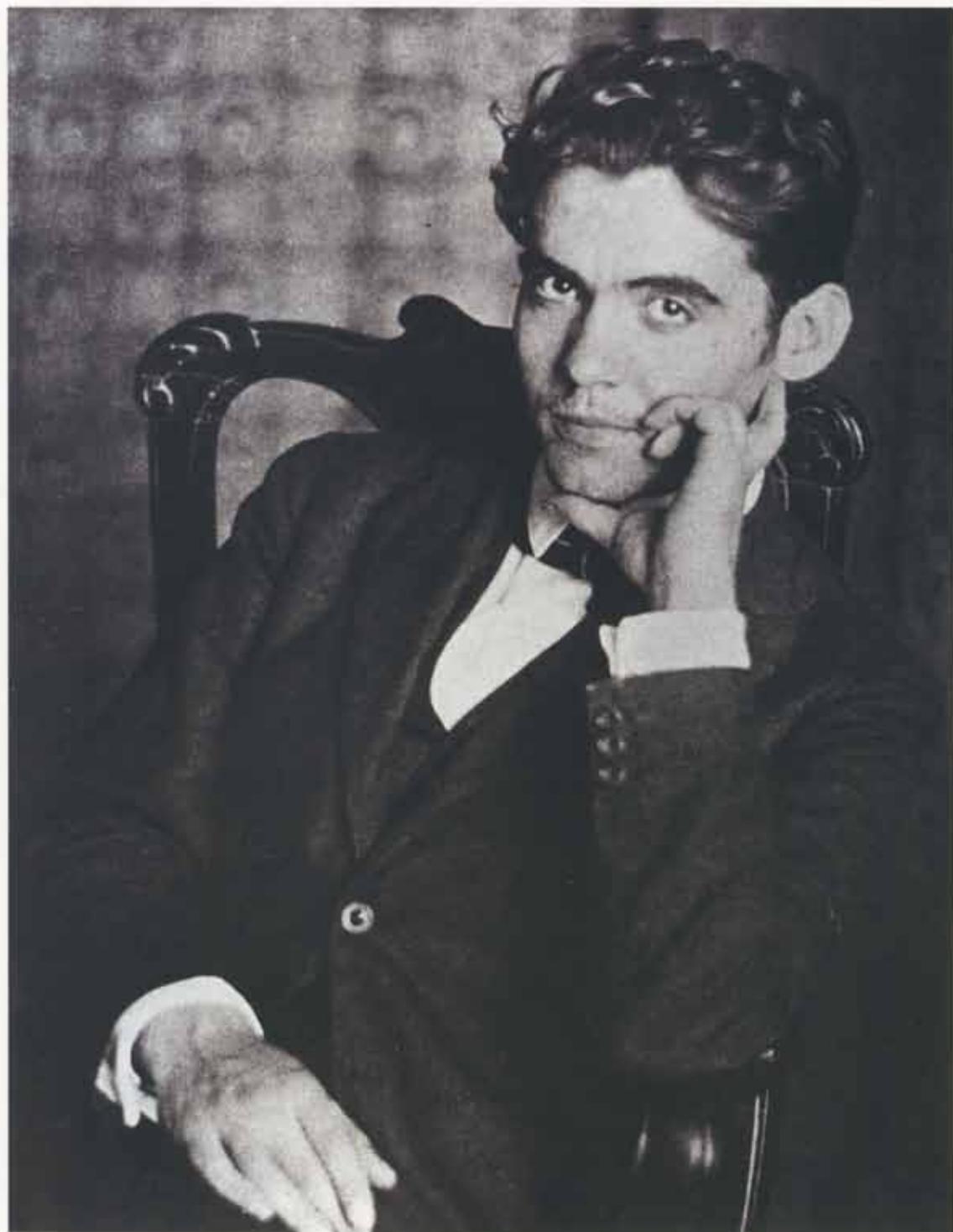


RAINER WÖLZL

*Federico Garcia Lorca
Kleiner Wiener Walzer*

Harenberg Edition



Federico García Lorca

RAINER WÖLZL
Federico García Lorca
Kleiner Wiener Walzer

Mit einem Vorwort
von Siegfried Mattl

Harenberg Edition

**Dieser Katalog erscheint
anlässlich der Ausstellung der Galerie Hilger, Wien,
im Mai/Juni 1994.**

**60 Exemplare sind numeriert und signiert;
ihnen liegt eine Originalradierung bei:
Format 18x15 cm; Auflage I/X-X/X, 1/50-50/50;
Technik Aquatinta, Strichätzung, Kaltnadel;
Druck Rainer Wölzl.**

Courtesy Galerie Hilger
Dorotheergasse 5, A-1010 Wien
Telefon 0222-5 1253 15/Fax 5 139126

Copyright © für die Bilder bei Rainer Wölzl
Copyright © für das Vorwort bei Siegfried Mattl
Federico García Lorca, Pequeño vals vienes/Kleiner Wiener Walzer
Copyright © 1954 Herederos de Federico García Lorca
Für die deutsche Übersetzung
Copyright © 1963 Insel Verlag, Frankfurt am Main
Porträtfoto García Lorca: Süddeutscher Verlag/Schirmeier

Alle Rechte für diese Ausgabe
Harenberg Kommunikation, Dortmund 1994
Redaktion Ulrich Ernst Huse
Printed in Germany
ISBN 3-611-00398-0

Siegfried Mattl
Zu FEDERICO GARCÍA LORCA
und RAINER WÖLZL

Am 16. August 1936 holten Angehörige der Todesschwadron von Granada Federico García Lorca aus dem Haus der Familie Rosales in der Calle de Angulo, wohin er sich nach dem Putsch der Militärs gegen die spanische Republik geflüchtet hatte. Über das Schicksal Lorcas in den nächsten Tagen gehen die Aussagen auseinander. Durch Augenzeugen belegt sind die Folterungen, denen Lorca so wie viele Hunderte andere Gegner der faschistischen Allianz im Gebäude des Zivilgouvernements seiner Heimatstadt ausgesetzt war. Bis heute steht indes der Tag seines Todes nicht sicher fest. Am 17. oder 18. August fuhr man Lorca nach Viznar, einem Festungsdorf am Fuße der Sierra de Alfacar, das von den Falangisten eilig als Hinrichtungsstätte eingerichtet worden war. Lorca wurde am frühen Morgen des nächsten Tages erschossen, sein Leichnam (wie der der anderen) auf einem Steilhang nahe dem arabischen Aquädukt verscharrt. Die Behörden des Franco-Regimes gaben erst 1940 dem Antrag der Familie statt, Lorca für tot zu erklären, mit dem Vermerk, er sei »infolge kriegsbedingter Verletzungen«, gleichsam als Opfer einer verirrtten Kugel, gestorben.

Ian Gibson schreibt in seiner Biografie* über die letzten Stunden Lorcas: »Kein Mond schien – Federico, dem Dichter des Mondes, war selbst dieser Trost versagt.« Mond, Pferd, Kreuz, Messer sind wiederkehrende Symbole nicht nur in Lorcas Lyrik und Prosa, sondern auch in seinen Zeichnungen. Aber er macht in beiden Ausdrucksweisen einen höchst eigentümlichen Gebrauch davon. Die Zeichen der andalusischen Tradition besänftigen nicht, sondern sie stoßen mit den Worten und Bildelementen der Gegenwart hart zusammen: »Die Schreiber sind im Stockwerk vierzehn eingeschlafen. Die Hure mit den Brüsten aus zerkrattem Glas. Der Halbmond, das Elektrokabel mit Insektenzittern. Bars ohne Leute, Schreie, Köpfe überm Wasser.« (»Welt«, 1927) Lorca mißtraute zutiefst, und daran änderte die kommunistische Parteinahme seiner letzten Lebensjahre nichts, der Vernünftigkeit des modernen Lebens mit seinen psychologisch verstehbaren, zählbaren Motiven und Interessen. In diese Welt ließ er seine Poesie einbrechen – als Totentanz einer afrikanischen Maske in der Wall Street oder als verhängnisvolles Tableau zeitüberlagernder Leidenschaften, das er in »Bluthochzeit« vorführte. Kultur und Natur scheinen keine Gegensätze, eher bedingen sie einander, wie Lorca in seiner Sicht des Spanischen anklingen läßt, für ihn eine Synkrise von Keltoiberern, Juden, Arabern und Zigeunern. Dieses

*Ian Gibson: Federico García Lorca, Frankfurt am Main/Leipzig 1991

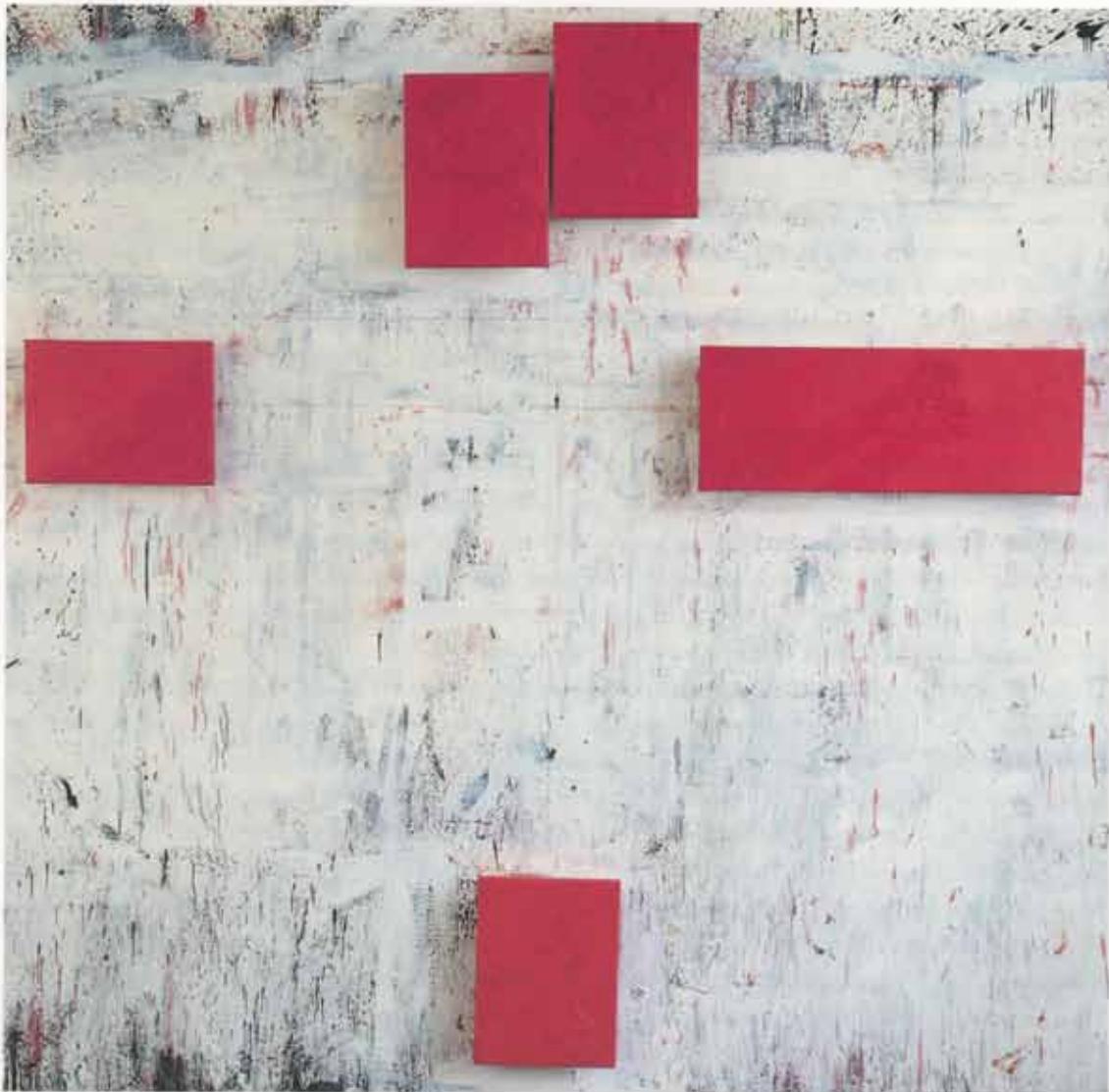


»3/4«, 1993; 3-teilig, Öl/Leinwand, je 60 x 50 cm

Zusammenwirken von Form und Materie gibt dem Leben die Würde und die Schönheit, die Lorca in den USA so vermißte oder nur bei den Schwarzen in Harlem zu finden meinte. Hierher, nach New York, der Metropole der modernen Welt, war Lorca im Juni 1929 geflüchtet, nachdem er sich die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe zu Salvador Dalí hatte eingestehen müssen. Er kam rechtzeitig an, um den »Schwarzen Freitag« und die Erschütterung einer traditionslosen, kommerziellen Gesellschaft mitzuerleben: »Wall Street beeindruckt durch Kälte und Grausamkeit«, sagte er 1933 in einem Interview. »Hierher strömt das Geld aus allen Teilen der Erde, und mit ihm kommt der Tod. Nirgends auf der Welt spürt man so wie hier die absolute Abwesenheit des Geistes; Herden von Männern, die nicht bis drei, und Herden von Männern, die nicht bis sechs zählen können; Mißachtung der reinen Wissenschaft und dämonische Wertung der Gegenwart. Schauspiel von Selbstmördern, Hysterikern und Mengen Ohnmächtiger. Schreckliches Schauspiel, doch ohne jede Größe.«^{*}

Nach seinen Arbeiten zu Pier Paolo Pasolini, Jean Genet, Paul Celan, Fernando Pessoa und Lautréamont hat sich Rainer Wölzl in seiner Arbeit zu Federico García Lorcas »Kleinem Wiener Walzer« von neuem vor die Themen

^{*} Federico García Lorca: Bilder und Texte, Frankfurt am Main 1986, S. 98



»6/8«, 1993; 5-teilig, Öl/Leinwand, 30 x 40,cm, 30 x 80 cm, 3 x: 40 x 30 cm

gestellt, die seine Malerei auch formal in regelmäßigen Schüben weiterschreiten läßt. Mit allem Pathos konnte man das um 1900 noch so formulieren: Es gibt eine Weisheit des Leibes, die allen Zugriffen der modernen Zivilisation widersteht und sie herausfordert. Diese Weisheit bedient sich vieler Listen, um dem Los zu entgehen, das ihr die Geschichte zugedacht hat, nämlich Maschinenelement eines noch größeren kybernetischen Automaten zu werden. Heute sind wir bescheidener geworden. Oder auch nur zynischer. Denn zwischen uns und

damals liegt die Erfahrung, daß kalte technoide Macht und »aristokratische« Grausamkeit, die nichts als Leib gewesen ist, durchaus zusammengehen können. Wir glauben nicht mehr an unüberwindlichen Widerstand, sondern höchstens an das Unwahrscheinliche: an die Liebe, an den Tod, an die Poesie. »In Wien gibt es einige Spiegel, drin dein Mund und die Echos spielen. Es gibt einen Tod für Piano, der streicht blitzblau an die Knaben...«

Die Figur beherrscht die Malerei Rainer Wölzls, aber das hat nichts zu besagen in der Differenz von figurativ/abstrakt, womit man eine Zeitlang meinte, die Moderne in der Malerei auch schon hinreichend erfaßt zu haben. Die Figur bei Rainer Wölzl müssen wir wohl eher in Auseinandersetzung mit einem phänomenologischen Konzept des Leibes betrachten. Es ist die körperlich eingeschriebene, unsichtbare Struktur der Wirklichkeit, die sich ihm unter wechselnden politischen Vorzeichen stellt: die Herrschaftsfunktion des phallischen Körpers (provokant und am Absturz in einer katholischen Kultur, die gerade von feministischen Epizentren erfaßt wird), die rituelle Ordnungsmacht als transformierbares Zeichen (der geschundene Körper der christlichen Ikonographie), die Einfallsstelle verdinglichender Blicke als Fragment (die Sexualisierung eines beliebigen Körperteils in den pornographischen Präsentationen)... Doch in der Malerei selbst geht es nie um die Registratur einer Wirklichkeit außer ihr, sondern um eine Art Spiel gegen dieselbe. Formal konzentrieren sich die Arbeiten Rainer Wölzls darauf, die Grenze der Darstellbarkeit auszuloten. Denn wenn der Körper ein illusionärer Referent ist, geboren aus sozialen Praktiken und sprachlichen Ordnungen, dann kann in der Kunst zumindest ein möglicher anderer Sinn als der verordnete produziert werden. Das Wissen um das Scheitern aller veristischen Versuche hat Rainer Wölzl bei seinen Arbeiten auf Leinwand von der Reduktion der Farben weiter zur Monochromie geführt. Und zur Reduktion der skulpturalen Malschichten nahe an jenes Minimum, das nötig ist, um die Spuren eines vergangenen oder noch kommenden Ereignisses erkennen zu können. Eine Paläontologie des Leibes, die, was ihr faszinierendes Paradoxon ausmacht, auch radikal zukünftig sein kann. Ob Verschwinden oder Erscheinen – das ist eine Entscheidung, die dem Beobachter selbst überlassen bleibt.

Mit dem »Kleinen Wiener Totentanz« geht Rainer Wölzl ein kalkuliertes Risiko ein. Er führt kleinformatige Arbeiten auf Papier mit Großformaten, zwei mehrteiligen Gemälden und mit zwei Plastiken zusammen, die den Gravitationspunkt des Gesamtwerks ausmachen. Die kleineren Formate sind am ehesten als »literarische Szenen« anzusprechen, die unmittelbar mit Lorcas Text kommunizieren. Die Großformate lassen sich als bildnerische Ellipsen dieser Szenen auffassen, in denen auch ein Übergang zwischen Texttradition und Bildtradition erfolgt. Die beiden fragmentierten Gemälde sind bereits weitgehend autonom und unterhalten eine selbstbewußte Korrespondenz mit ihrem literarischen Gegenpart,



**Zu F. G. Lorca, 1993; Deckenbild: Öl/Leinwand, 150 x 150 cm
Käfig: Eisen, 55 x 50 x 50 cm; Bronzen: 2 x 50 x 50 cm, 18 x 17 x 32 cm
Auflage: 3+1 E. A., Gießer: A. Zöttl**



Zu F. G. Lorca, 1993; Öl, Kohle/Papier, 104 x 79 cm



Zu F. G. Lorca, 1993; Öl, Kohle/Papier, 104 x 79 cm

während die beiden Skulpturen mit größerer Freiheit die Assoziationslinien zwischen der literarischen Metapher und der bildhauerischen Tradition verfolgen. Damit haben wir ein höchst komplexes Werk vor uns. Es ist ein Multiple, ein Raum, eine Erzählung, ein Kommentar, und doch braucht es nicht mehr und darf es nicht weniger sein als eine Versammlung eigenständig lesbarer Arbeiten.

Lorca hat den »Kleinen Wiener Walzer« in New York verfaßt. Einsam, wie es heißt, und unglücklich. Inspiriert möglicherweise durch die Erinnerung an einen kleinen ungarischen Jungen, der auf der Suche nach dem noch vor seiner Geburt ausgewanderten Vater war und mit dem sich Lorca auf der Überfahrt angefreundet hatte. Oder auch davon, daß ihm seine Homosexualität in New York besondere Lasten bereitet hat, inmitten der für ihn fremden und schockierenden Vertraulichkeit zwischen den jungen Männern und Frauen seiner Umgebung, verwirrt durch die offenkundige Blindheit der amerikanischen Freunde für seine Neigungen. Wenn Lorca auch, wie Ian Gibson meint, fallweise Beziehungen zur New Yorker Szene fand, so hat er sich doch, wie aus mehreren Passagen herzuleiten ist, als am Leben gescheitert betrachtet – »besiegt im Walzer der verwundeten Rose«, wie Lorca in »Kindheit und Tod« formuliert, besiegt im »Walzer der heterosexuellen Liebe«, wie Gibson übersetzt. »Ich werde in Wien mit dir tanzen /in Maskengewand, das soll haben /den Kopf eines Flusses. / Sieh, was für Ufer von Hyazinthen ich habe! / Ich laß meinen Mund dir dann zwischen den Beinen, /meine Seele in Fotografien und in Lilien, /und ich will in den dunklen Wellen deines Gangs, /mein Liebling, mein Liebling, dann lassen /Violine und Grab, die Bänder des Walzers.«

Es gibt einen Zusammenhang zwischen der Liebe und dem Walzer, peripher, mag sein, aber bedenkenswert. Dieser Zusammenhang ist ein zeitlicher. Die Liebe – das heißt die privilegierte Nähe zweier Menschen als Organisationsweise des durchschnittlichen Lebens, nicht die Liebe als Drama, die immer einigen wenigen Paaren des Mythos und der Literatur vorbehalten geblieben ist – die Liebe ist eine Erfindung des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Sie ist notwendig geworden, weil an die Stelle der sozialen Position, die eine Person im Ancien régime hinreichend kennzeichnete und mit Handlungsanweisungen versah, die Seele des auf sich selbst verwiesenen einzelnen einen Ort der Sicherheit und Eindeutigkeit brauchte, was man auch eine Zeitlang etwas verfälscht »Authentizität« genannt hat. Der Walzer, ein Produkt derselben Epoche, ist der erste Tanz, der das Paar aus geometrischen, das heißt von einem herrschenden Zentrum aus kontrollierten Mustern herausführt und sich selbst überläßt. Und das ist wohl eine Voraussetzung der Verführung im heterosexuellen Duell.

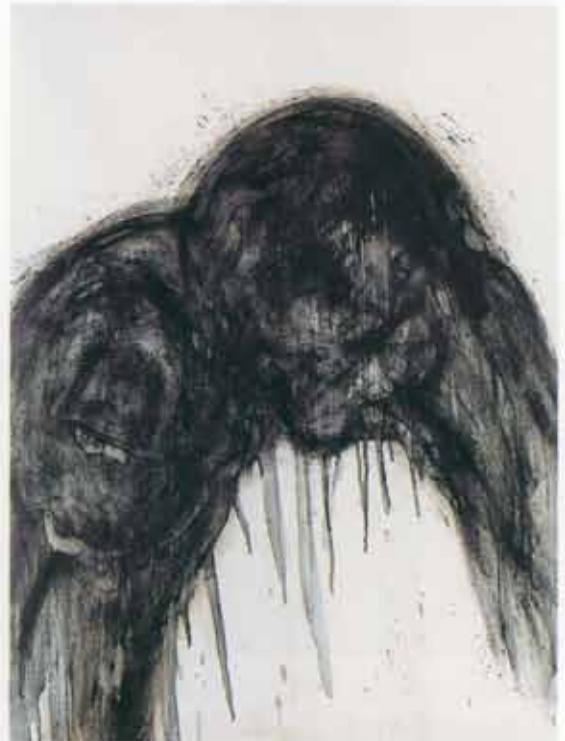
»Den Walzer, den Walzer, den Walzer / des Ja und des Tods und des Cognacs, / der näßt seine Schleppe im Meer...« (Auch der »kleine Tod« bleibt gleichwohl Tod.) Doch die Erotik ist nur ein Aspekt des Walzers, nirgendwo berührender



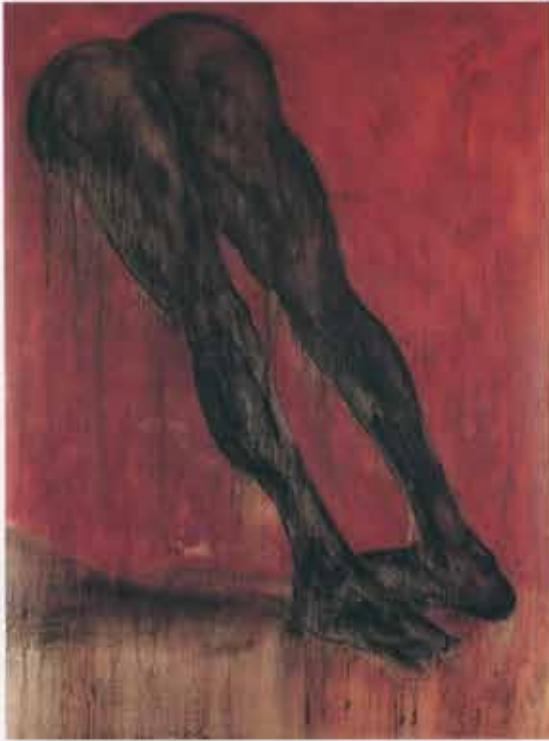
**Zu F. G. Lorca, 1993; Bronze, 55 x 16 x 63 cm
Auflage: 3 + 1 E. A., Gießer: A. Zöttl, Wien**

dargestellt als in Erich von Stroheims (noch stummen) Verfilmung der »Lustigen Witwe«. (Wer wollte ausschließen, daß der Kino-Fanatiker Lorca nicht auch durch diese Schule gegangen ist.) Der Tanz, die rhythmische Bewegung ist dies, aber auch noch viel mehr. Die Organisation aller organischen und anorganischen Prozesse nach inneren Bewegungsgesetzen ist eines der großen Themen der industriellen Modernisierung, wengleich von Delsarte 1840 noch als Lehre der dramatischen Repräsentation in Spiel und Tanz vorgedacht. Kennt man die innere Struktur der menschlichen Bewegungen, dann kann man diese in diskrete Einheiten zerlegen und mit maschinellen Takten synchronisieren. Auf diesem Konzept findet, wie der Kulturhistoriker Hillel Schwartz schreibt,* zwischen 1877

*Hillel Schwartz: Torque – The New Kinaesthetic of the Twentieth Century; in: Jonathan Crary/Sanford Kwinter (ed.): Incorporations, New York 1992



Zu F. G. Lorca, 1993; Öl, Kohle/Papier, 104 x 79 cm



Zu F. G. Lorca, 1993; Öl, Kohle/Papier, 104 x 79 cm

und 1913 eine Revolutionierung des Körperbewußtseins statt, gebunden an die Erfindungen der Rolltreppe, des Reißverschlusses, der Filmkamera, des Fließbandes, des Automobils, des Phonographen und so fort. Vor allem die Auflösung des Paradoxons von stationärem Einzelement und gleitendem Bewegungsverlauf eines Systems wie des Films erschütterte das mechanistische Weltbild.

Um die Jahrhundertwende hat Henri Bergson die »lebensphilosophische« Revolte eingeleitet, als er in »Schöpferische Entwicklung« die moderne Weltbeobachtung als Illusion, als »kinematographische Illusion« bloßstellte. Wie die Technik des Kinematographen den menschlichen Wahrnehmungsapparat überlistet, der statt lauter Einzelbildern einen kontinuierlichen Vorgang vor sich zu haben meint, geradeso betrügt das begrifflich operierende Gedächtnis hinsichtlich der Wirklichkeit. Es spielt uns eine geordnete Welt beständiger und gegen die Umwelt abgeschlossener Dinge vor, wo wir es real mit einem Prozeß kontinuierlichen Werdens zu tun haben. Das Sein ist immer trügerisch, und nur das Werden ist wirklich. Aber dieses Sein hat wiederum wirkliche Gründe: die Bewegung. Da ist zunächst die Bewegung des beobachtenden Menschen, denn alle Information über die Umwelt bezieht er unmittelbar aus der Überwindung von Hindernissen im Raum, den er (unter Umständen auch nur mit seinem aktiven Blick) durchquert. Des weiteren existiert aber für Bergson auch eine vom Menschen unabhängige Eigenzeit der Welt Dinge, die deren Eigenbewegung ausmacht. Am Kreuzungspunkt dieser vielen Eigenzeiten und Bewegungen bildet sich das allgemein anerkannte, in der Form von Wissenschaft berechenbar gehaltene Sein. Doch dieses Sein war nur die Schwächste aller Möglichkeiten, jederzeit schon durch die reichere Intuition des Menschen zu überbieten.

Bergsons Philosophie wurde zu einer später oftmals ignorierten Grundlage der Avantgarde in der Malerei.⁷ Der Maschinenrausch der Futuristen, die Synchronizität der Kubisten, die Rhythmisierung der Fauvisten durch die »organische« Hintergrundmalerei lehnten sich direkt an Bergson an. Mit dem Kinetismus schien das Problem der Bewegung (und damit des Realitätsgehalts des Kunstgegenstandes) ein für allemal objekthaft gelöst und das Tafelbild endgültig gesprengt zu sein. Die Bewegung selbst war zu einem Subsystem der bildenden Kunst geworden, sie blieb nicht länger ein begleitender Effekt der Repräsentation von ihr verschiedener Objekte. Schon aus diesem Grund allein könnte der »Kleine Wiener Walzer« niemals eine Illustration sein. Lorcas Text wird von Rainer Wölzl nicht einer Übersetzung unterzogen, sondern einem Metabolismus ausgesetzt. An die Seite des erotischen Motivs des Tanzes tritt die Metrik, »3/4« heißt das dreiteilige, »6/8« das fünfteilige Gemälde, in denen Wölzl sein Programm der »Malerei des Verschwindens« weiterverfolgt, aber um eine ganze Dimension, eben die der Bewegung, erweitert. Die Bildfragmente des

⁷Mark Antliff: *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton 1993

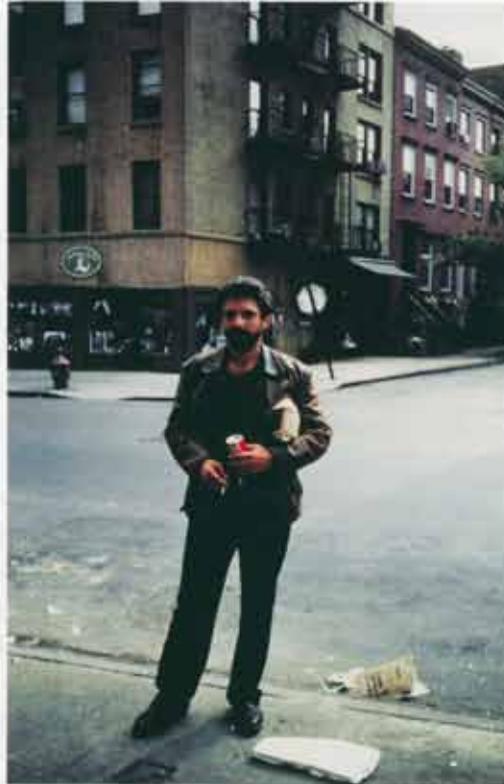
tanzenden Paares setzen gegen den herkömmlichen radikalen Präsentismus von Bildern eine lineare Bewegung des Sehens in Gang, nahe an der Grenze zur gegenstandslosen Eindeutigkeit, die man sonst nur der Musik zubilligt... Ein Effekt, der durch die Schwere und optische Labilität der Skulpturen aufgefangen wird, aber auch durch die Arbeiten auf Papier, in denen sich die Auseinandersetzung mit der großen Tradition graphischer Bewegungsstudien, aber auch mit eigenen früheren Arbeiten vollzieht. Vielleicht sind diese Arbeiten aber gerade jene, die am stärksten die künstlerische Nähe zu Lorca erkennen lassen. Die Technik mit Öl, Pigment oder Kohle und Terpentin auf Papier erlaubt Rainer Wölzl ein halb-kontrolliertes Verfahren. Zwischen dem höchst konstruktiven graphischen Entwurf, der am Beginn steht, und dem nachfolgenden tachistischen Automatismus, mit dem der Farbauftrag und -verlauf passiert, vermittelt die hier noch mögliche Auswaschung der Farbe. Die Abfolge der Arbeitsschritte wird ausgelöscht, das Bild zu einer Art Palimpsest.

Auf diese Weise kommt in der Malerei zum Vorschein, was die Sprache Lorcas auszeichnet – die Ko-Präsenz unterschiedlicher Eigen-Zeiten, die parallele Existenz verschiedener Dauer, aus der noch Bedeutungen folgen können. Dies als Alternative, zwischen den strategischen Optionen konservative Unterwerfung oder modernistische Banalität wählen zu müssen.

Man hat ihm keine Zeit gelassen. Seinen beschlossenen Tod hat ihm kurz zuvor ein tiefgläubiger granadinischer Wachsoldat, der sich zufällig nach Viznar verirrt hatte, offenbart. Er half Lorca noch, da kein Priester für eine Beichte mehr da war, ein Sühnegebet zu sprechen, das der Dichter längst vergessen hatte. So kriegten sie ihn am Ende doch noch, die politischen und die religiösen Mächte der Vergangenheit. Oder doch nicht?

»In Wien gibts zehn Mädchen,/eine Schulter, daran der Tod schluchzt,/und einen Wald zerschnittener Tauben...«

SIEGFRIED MATTL, geboren 1954, ist Historiker am Ludwig-Boltzmann-Institut für Geschichte und Gesellschaft. Seit 1986 Lehrbeauftragter an der Universität Wien, Institut für Zeitgeschichte, u. a. für Museologie und Ausstellungswesen, Wissenschaftsjournalismus, visuelle Kommunikation. Ferner Autor und Rezensent der Wiener Stadtzeitschrift »Falter«.



Ein Maler in New York: Rainer Wölzl

Federico García Lorca
KLEINER WIENER WALZER

**In Wien gibts zehn Mädchen,
eine Schulter, daran der Tod schluchzt,
und einen Wald zerschnittener Tauben.
Es gibt ein Bruchstück des Morgens
im Museum des Reifs.
Es gibt einen Salon mit tausend Fenstern.
Ay, ay, ay, ay!
Nimm diesen Walzer mit geschlossenem Mund.**

**Den Walzer, den Walzer, den Walzer
des Ja und des Tods und des Cognacs,
der näßt seine Schleppe im Meer.**

**Ich liebe dich, liebe dich, lieb dich
mit dem leblosen Buch und dem Lehnstuhl
in dem trübsinnigen Flur,
in der dunkelen Dachstüb der Lilie,
in unserem Bette vom Monde
und im Tanz, den die Schildkröt erträumt.
Ay, ay, ay, ay!
Nimm diesen Walzer mit gebogener Taille.**

**In Wien gibt es einige Spiegel,
drin dein Mund und die Echos spielen.
Es gibt einen Tod für Piano,
der streicht blitzblau an die Knaben.
Um die Dächer herum gibt es Bettler.
Gibt Tränengirlanden, die frisch sind.
Ay, ay, ay, ay!
Nimm diesen Walzer, der in meinen Armen dann endet.**

**Denn ich lieb dich, ich lieb dich, mein Liebling,
in der Dachstüb der spielenden Kinder,
alte Lichter aus Ungarn erträumend**

**im Gemurmel des laulichen Abends,
seh Schafe und Lilien aus Schnee
auf der dunklen Stille deiner Stirn.**

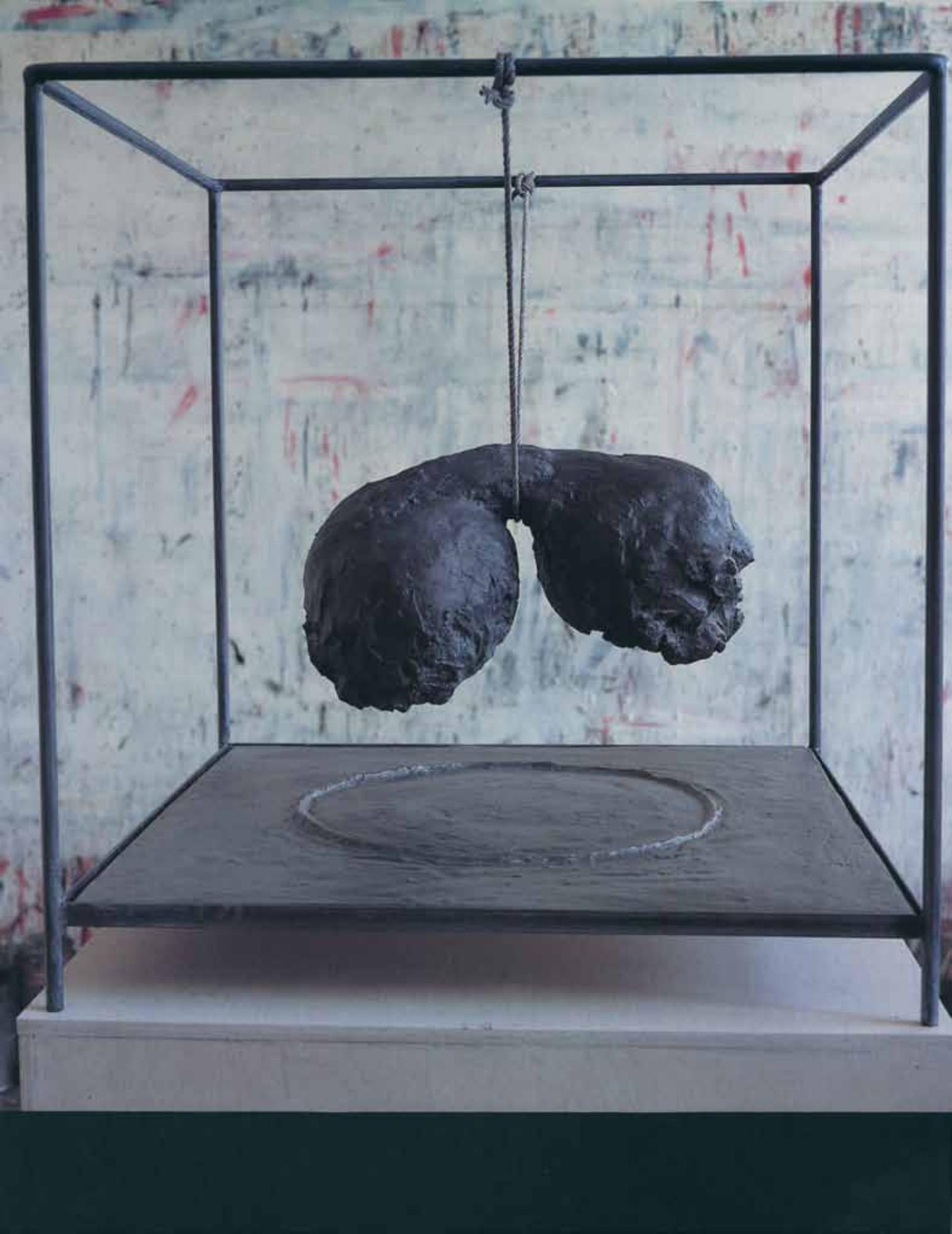
Ay, ay, ay, ay!

Nimm diesen Walzer des »Ich liebe dich immer«.

**Ich werde in Wien mit dir tanzen
in Maskengewand, das soll haben
den Kopf eines Flusses.**

**Sieh, was für Ufer von Hyazinthen ich habe!
Ich laß meinen Kopf dir dann zwischen den Beinen,
meine Seele in Fotografien und in Lilien,
und ich will in den dunklen Wellen deines Gangs,
mein Liebling, mein Liebling, dann lassen
Violine und Grab, die Bänder des Walzers.**

*Aus dem Spanischen
übertragen von Enrique Beck*



Federico García Lorca
PEQUEÑO VALS VIENES

**En Viena hay diez muchachas,
un hombre donde solloza la muerte
y un bosque de palomas disecadas.
Hay un fragmento de la mañana
en el museo dela escarcha.
Hay un salón con mil ventanas.
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals con la boca cerrada.**

**Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muerte y de coñac
que moja su cola en el mar.**

**Te quiero, te quiero, te quiero,
con la butaca y el libro muerto,
por el melancólico pasillo,
en el oscuro desván del lirio,
en nuestra cama dela luna
y en la danza que sueña la tortuga.
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals de quebrada cintura.**

**En Viena hay cuatro espejos
donde juegan tu boca y los ecos.
Hay una muerte para piano
que pinta de azul a los muchachos.
Hay mendigos por los tejados.
Hay frescas guirnaldas de llanto
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals que se muere en mis brazos.**

**Porque te quiero, te quiero, amor mío,
en el desván donde juegan los niños,
sonando viejas luces de Hungría**

**por los rumores de la tarde tibia,
viendo ovejas y lirios de nieve
por el silencio oscuro de tu frente.**

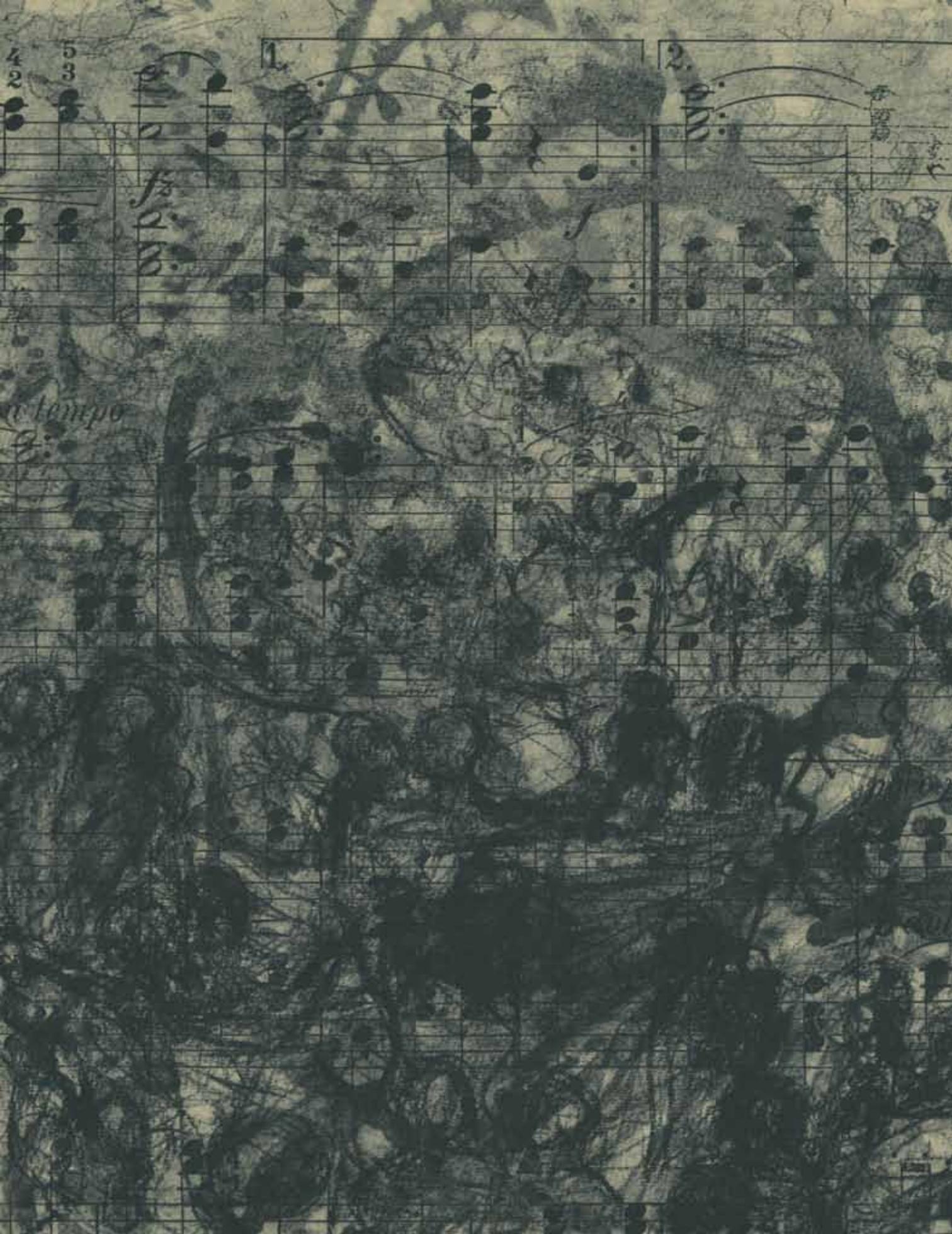
¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals del »Te quiero siempre«.

**En Viena bailaré contigo
con un disfraz que tenga
cabeza de río.**

**¡Mira qué orillas tengo de jacintos!
Dejaré mi boca entre tus piernas,
mi alma en fotografías y azucenas,
y en las ondas oscuras de tu andar
quiero, amor mío, amor mío, dejar,
violín y sepulcro, las cintas del vals.**

**Die folgenden 44 Zeichnungen (1-44)
sind in den Jahren 1993/94 entstanden
Öl, Kohle/Papier, 26,5 x 21 cm**



4
2

5
3

1.

2.

tempo



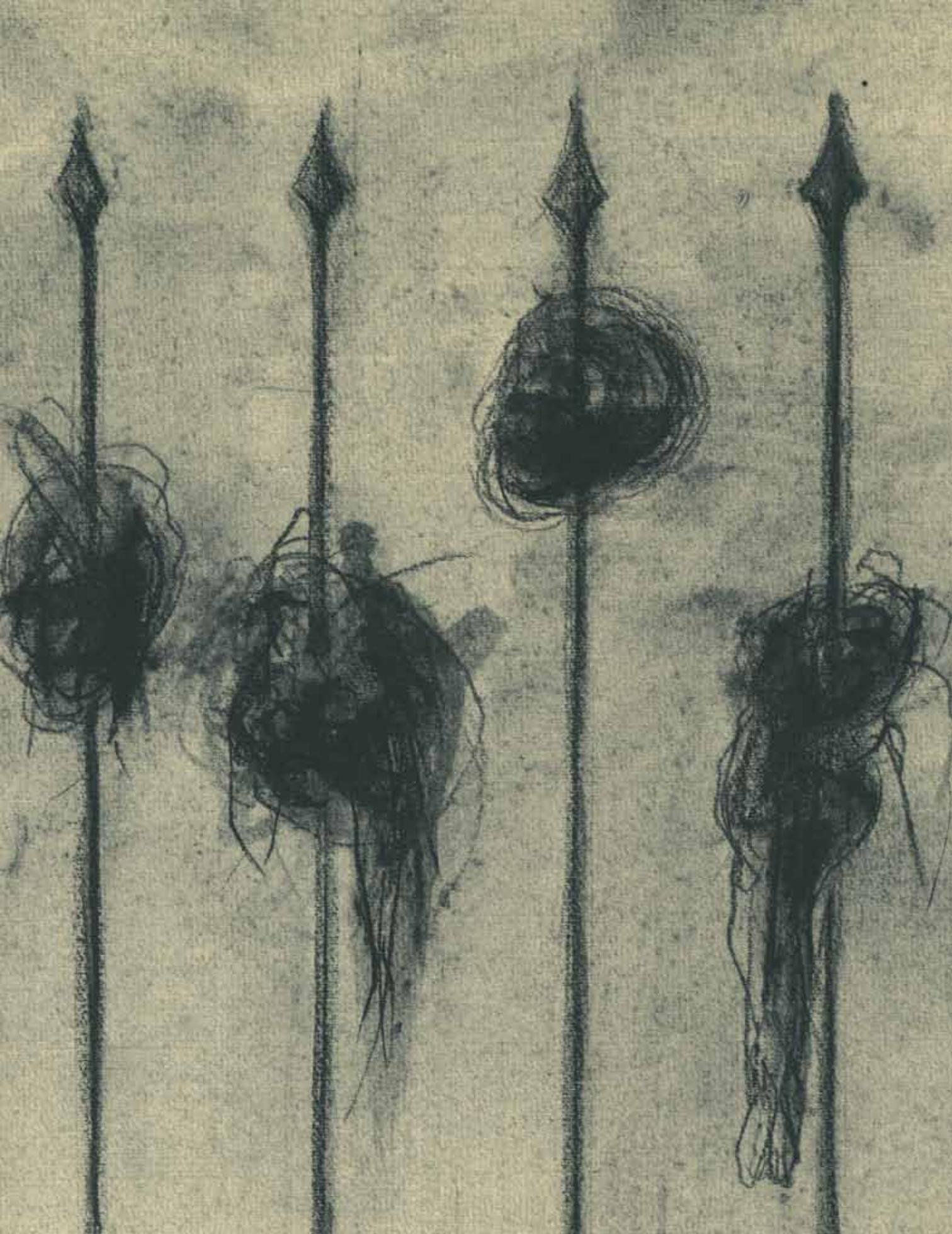










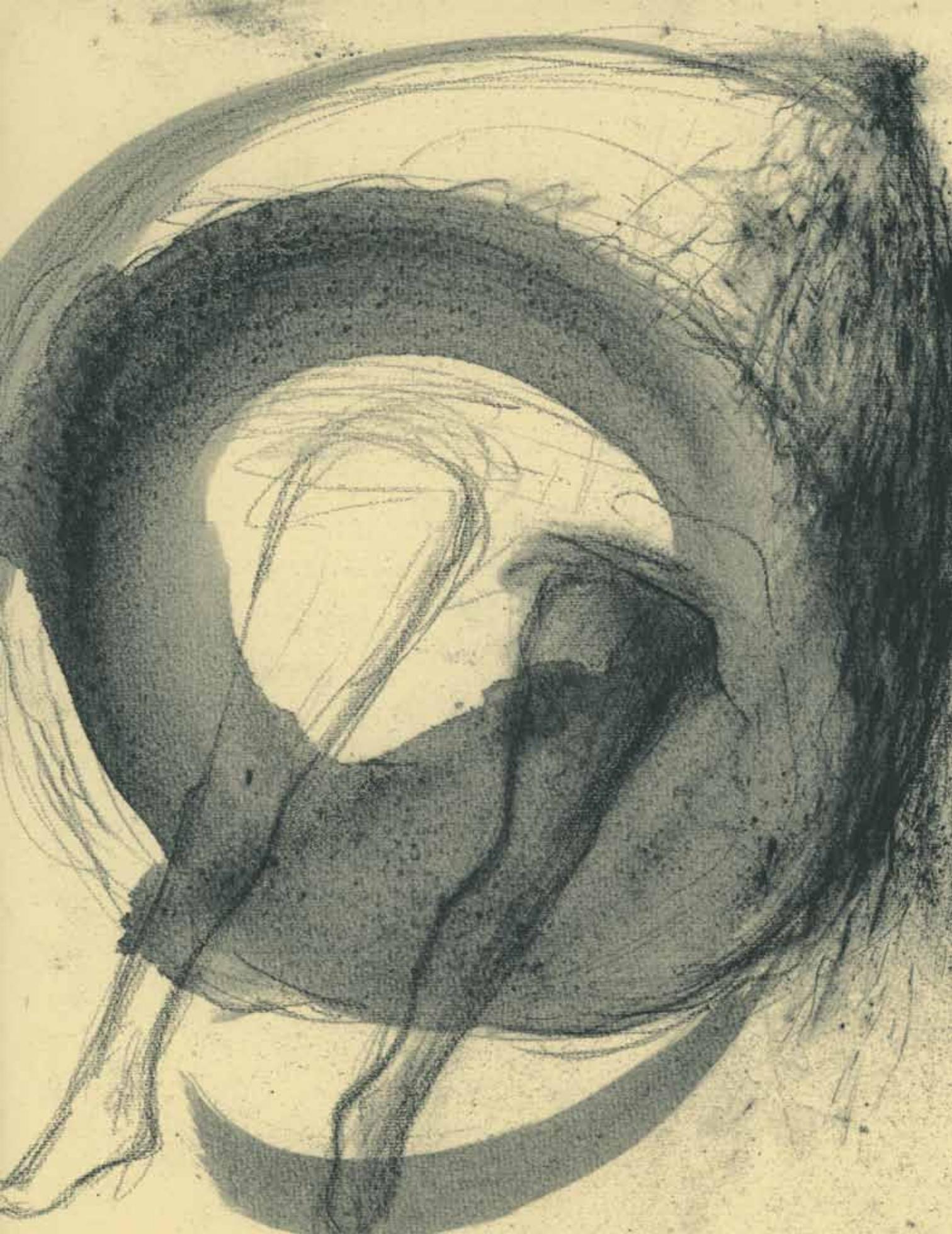


















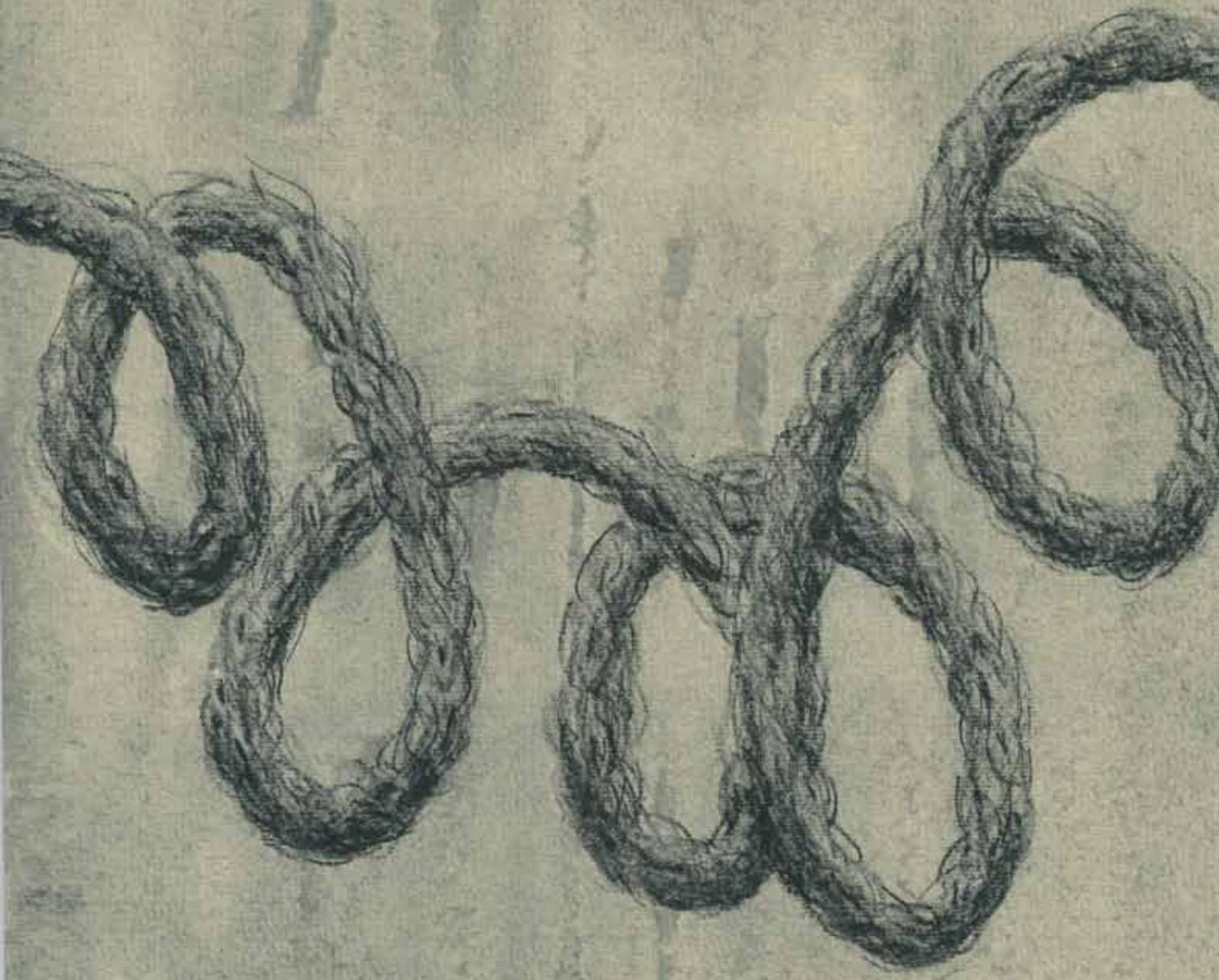








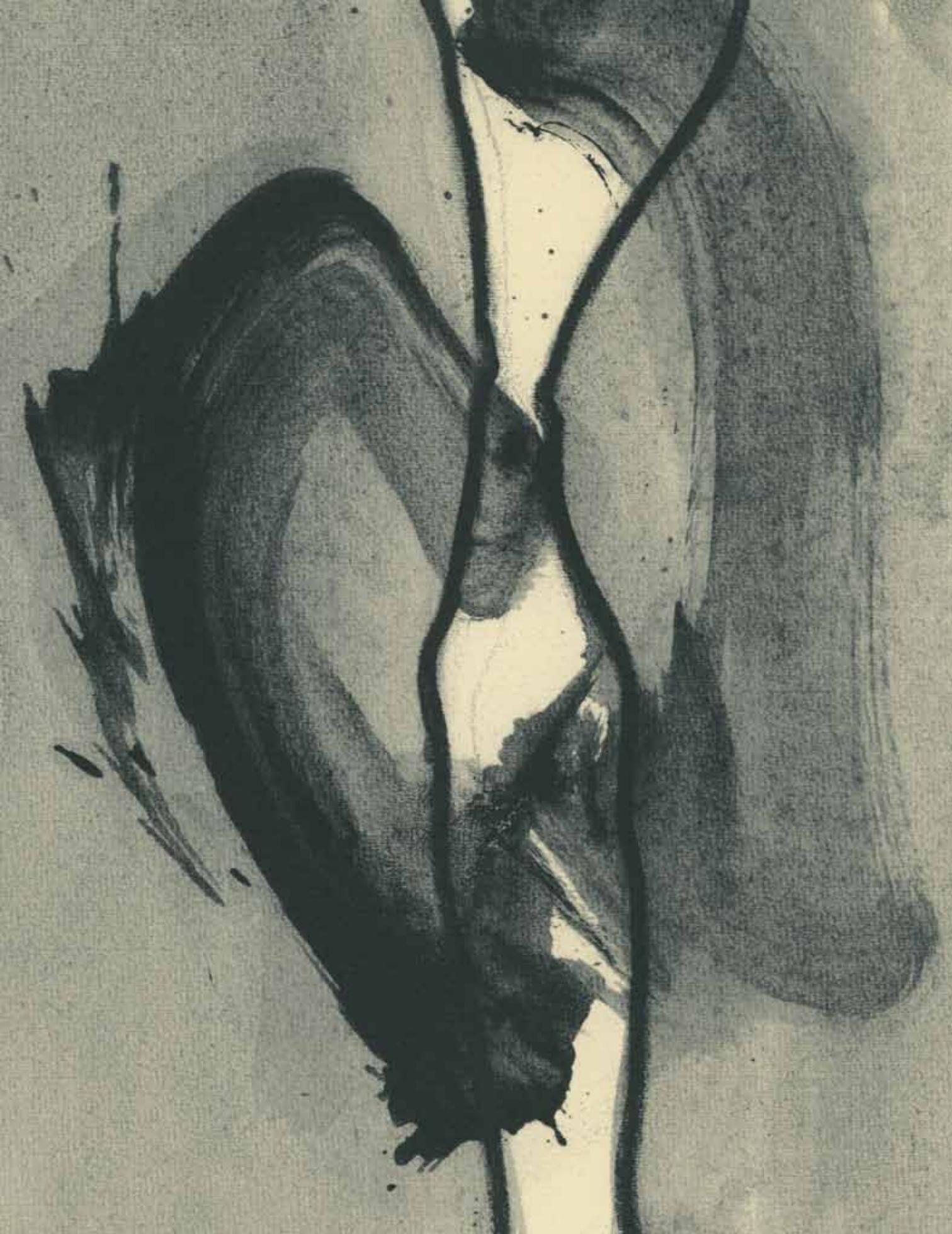














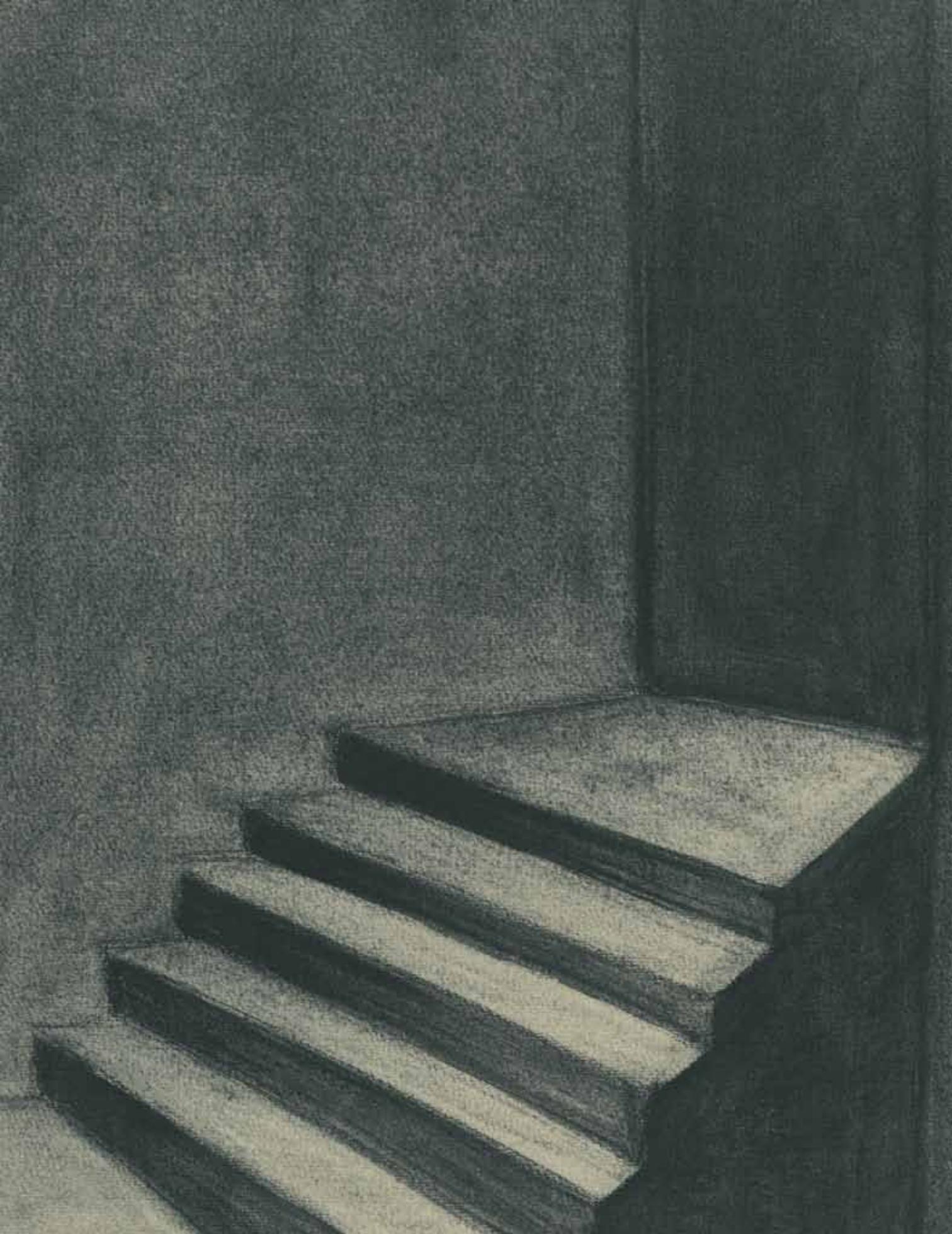




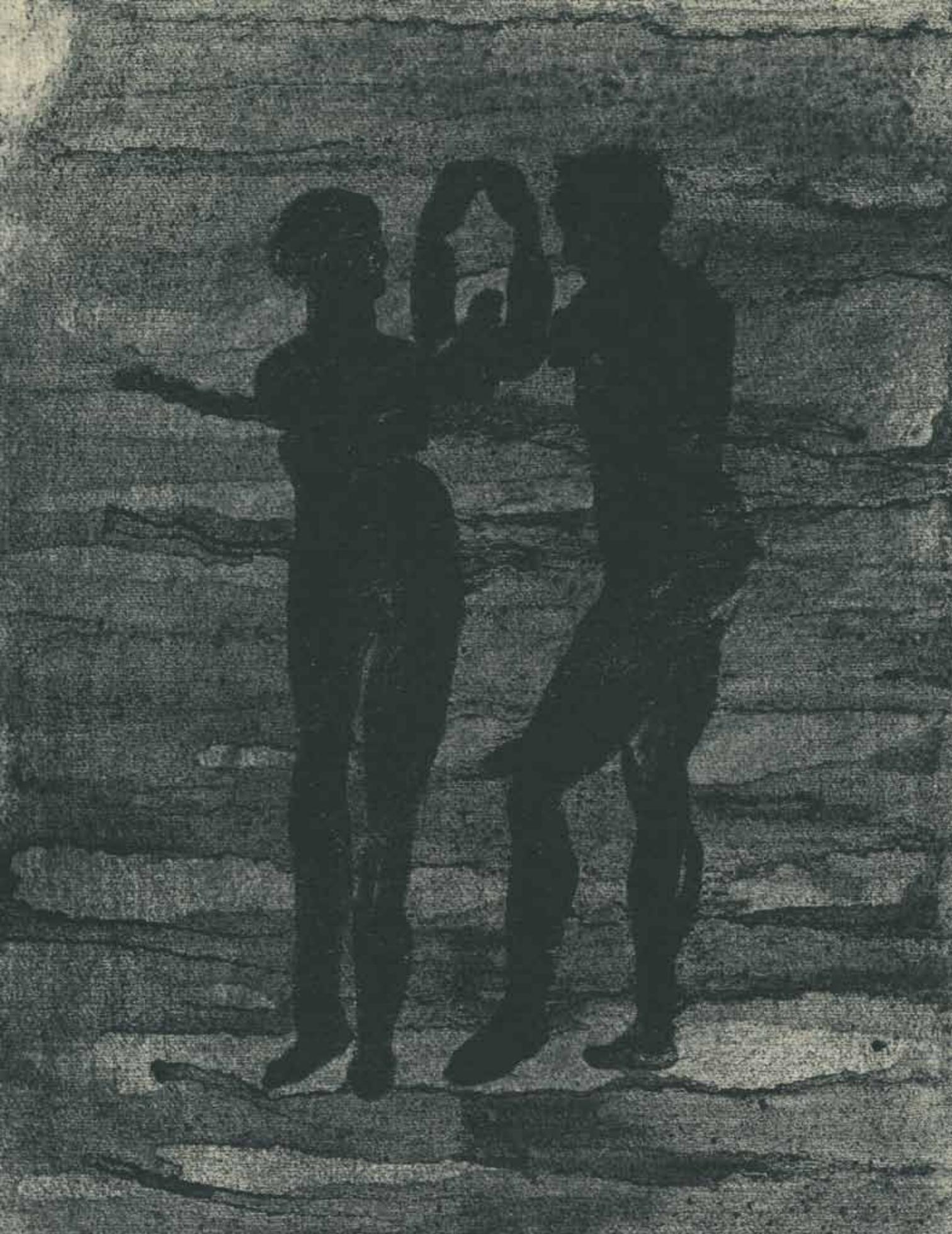










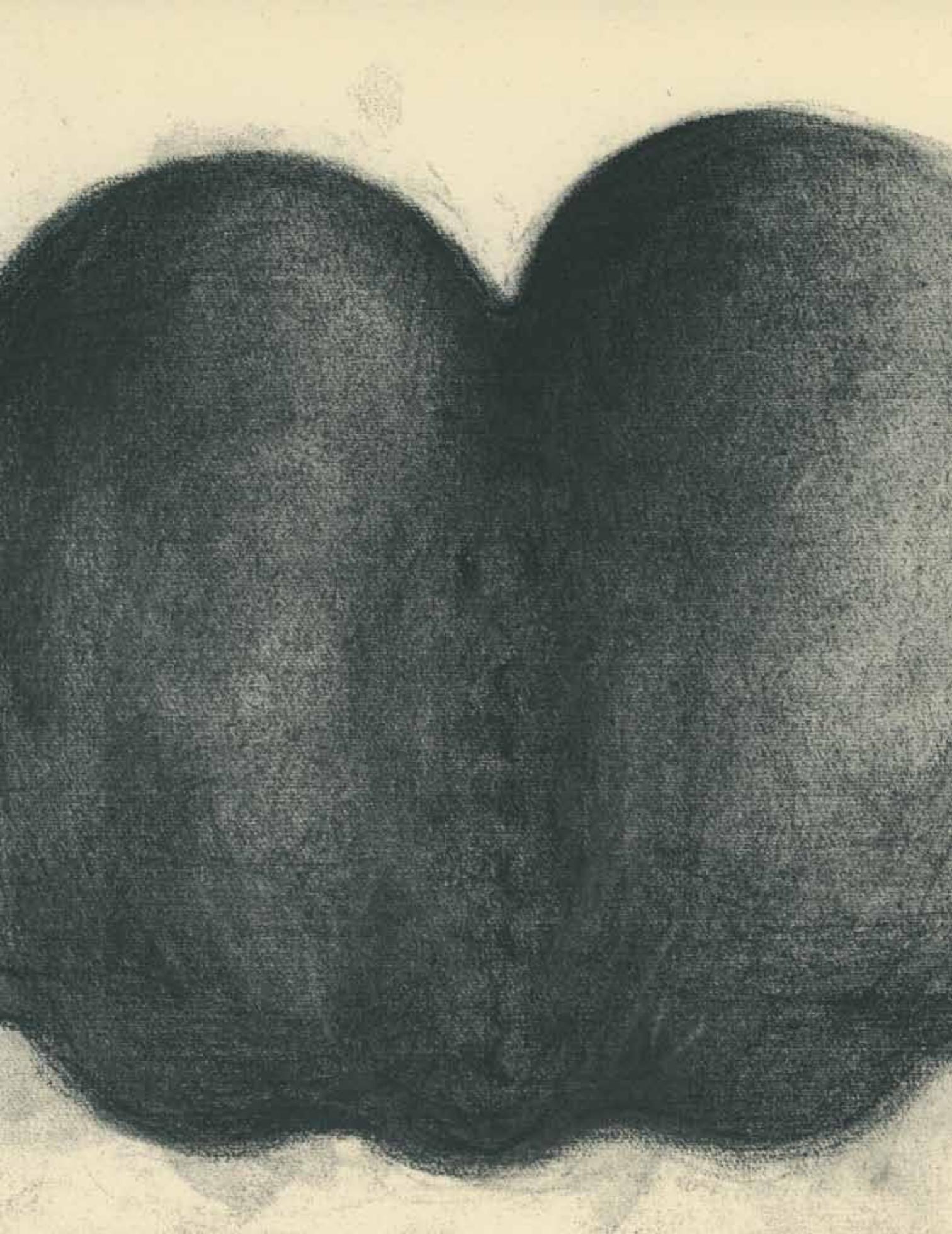










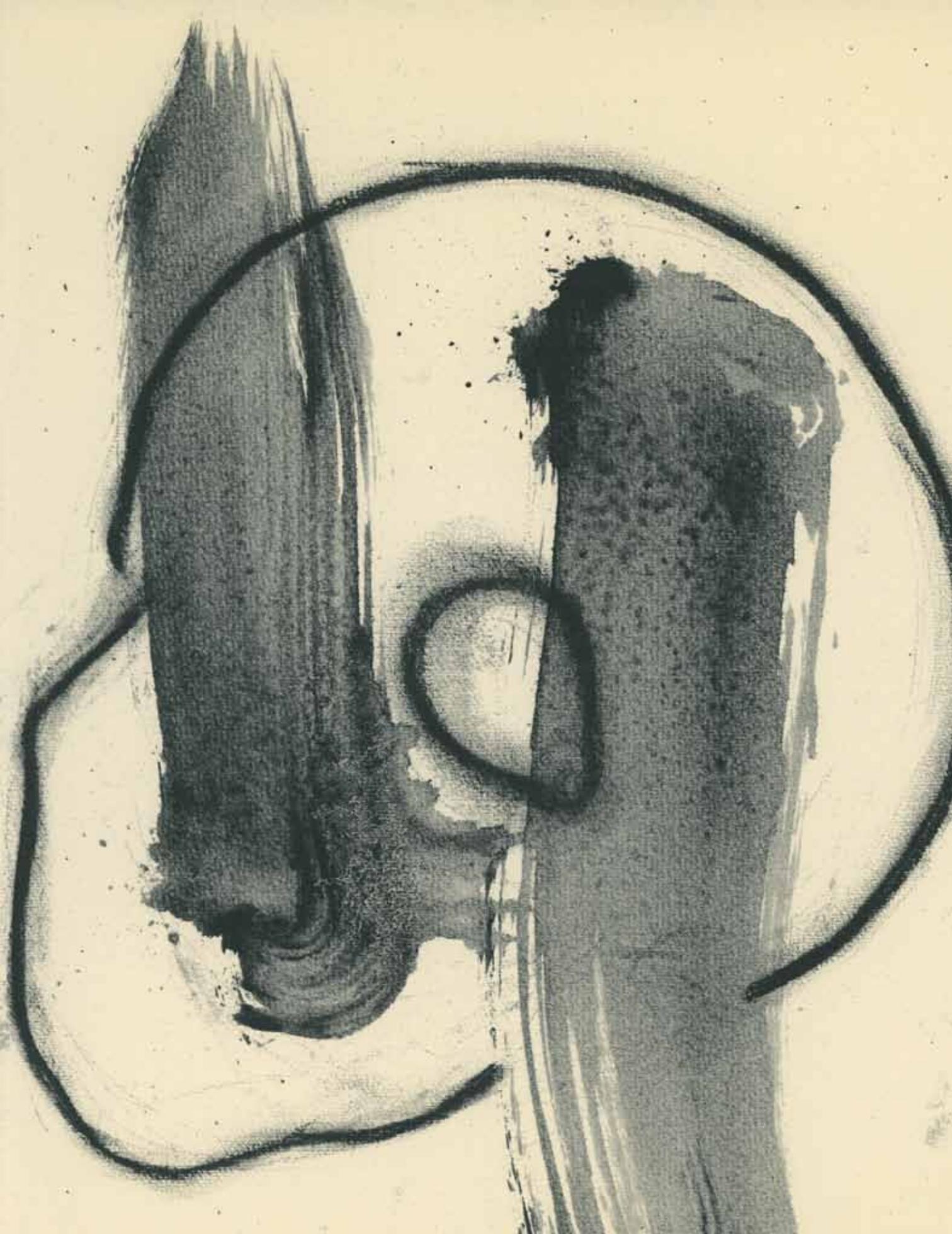






2





RAINER WÖLZL

Biografie

- 1954 in Wien geboren
- 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 der Stadt Wien für bildende Kunst
- 1988 21. Österreichischer Graphikwettbewerb: Preis des Landes Steiermark
- 1989 Stipendium der Anna-und-Heinrich-Sussmann-Stiftung
- 1990 Lehrbeauftragter an der Hochschule für angewandte Kunst
- 1991 22. Österreichischer Graphikwettbewerb: Preis des Französischen Kulturinstituts
- 1992 Förderungspreis der Stadt Wien für bildende Kunst

Einzelausstellungen

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

1990
 Bawag-Foundation, Wien
 Forum, Düsseldorf
 1991
 Kunstverein Marburg / Lahn
 Kunstverein Rosenheim
 Galerie Heinz Wenk, Dortmund
 Overbeck-Gesellschaft, Lübeck
 1992
 Galerie Hilger, Wien
 Künstlerhaus, Wien
 Galerie Hilger, Frankfurt / Main

Galerie Hermeyer, München
 Kammerhofgalerie, Gmunden
 Folkwang Museum, Essen
 1993
 Galerie Colmant, Brüssel
 Galerie Manfred Giesler, Berlin
 Centro Cultural São Lourenço
 Galerie + Edition Thurnhof, Horn
 Kunstverein Horn
 1994
 Galerie Hilger, Wien
 Galerie Cselley-Mühle, Oslip

Gruppenausstellungen

- 1976 Secession, Wien
 1977 »Buchobjekte«, Galerie nächst St. Stephan, Wien
 1978 Künstlerhaus, Wien
 1982 Galerie Stubenbastei, Wien
 1986 »Hommage à Kokoschka«, Kunstforum, Wien
 1987 »Die lädierte Welt«, Kunstforum, Wien
 »Europalia«, Musée d'Ixelles, Brüssel
 Leinster Fine Art, London
 »Trakt«, Galerie Vulkan, Mainz
 1988 Triennale, Sofia
 »21. Österreichischer Graphikwettbewerb« Tiroler
 Kunstpavillon, Innsbruck
 Künstlerhaus, Bregenz
 Museum Moderner Kunst, Bozen
 Kärntner Landesmuseum
 Städtische Galerie, Lienz
 Künstlerhaus, Salzburg
 »Les miroirs de la scène«, Centre Rogier, Brüssel
 1989 »60 Tage Museum des 21. Jahrhunderts«, Wien
 »Neuaufnahmen«, Künstlerhaus, Wien
 Leinster Fine Art, London
 »Der geschundene Mensch«, Dom und Karmeliter-
 kloster, Frankfurt / Main
 1990 »Vienne aujourd'hui«, Musée de Toulon
 »Gesture and memory«, Instituto Italiano di
 Cultura, Dublin
 »Grenzstationen Gewalt«, Kunstverein Rotenburg
 »Wider-schein«, Tiroler Landesmuseum
 Ferdinandeum, Innsbruck
 1991 »Würth – Eine Sammlung«, Salzburger Landes-
 museum Rupertinum
 »22. Österreichischer Graphikwettbewerb«,
 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
 Waltherhaus, Bozen
 Städtische Galerie, Lienz
 Künstlerhaus, Bregenz
 Stadthausgalerie, Klagenfurt
 »Religiosa 91«, Braunschweiger Dom
 »am Kopf«, Kunstverein Gütersloh
 »Skulpturen und Plastiken«, Galerie 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
 »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 »Kleinplastik«, Galerie Pels-Leusden, Berlin
 »Wiederbegegnung«, Kunstverein Marburg/Lahn
 »Mit dem Rücken zur Wand«, Galerie Schütte, Essen
 1994 »Vorbild Picasso«, Hochschule für angewandte
 Kunst, Wien/Harenberg City-Center, Dortmund

Bibliografie

- Rainer Wölzl. Zu Pier Paolo Pasolini: Salo – 120 Tage von Sodom. Katalog der Galerie E. Hilger. Text: Oswald Oberhuber; Wien 1986
- Die Lidierte Welt. Ausstellungskatalog. Kunstforum, Wien 1987
- Rainer Wölzl. Malerei/Zeichnung 86/87. Katalog der Galerien E. Hilger, Wien, und J. Hermeyer, München. Text: Peter Gorsen; Wien 1987
- Trakt. Ausstellungskatalog der Galerie Vulkan; Mainz 1987
- Gedenkjahr 1938. Ausstellungskatalog des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Text: Angelica Bümmer; Wien 1988
21. Österreichischer Graphikwettbewerb. Ausstellungskatalog der Kulturabteilung der Tiroler Landesregierung; Innsbruck 1988
- Der geschundene Mensch. Ausstellungskatalog. Text: Peter Gorsen; Darmstadt und Frankfurt/Main 1989
- Rainer Wölzl. Flügelaltar. Katalog der Galerie E. Hilger, Wien. Text: Auszüge aus »Ästhetische Theorie« von Theodor W. Adorno; Wien 1989
- Rainer Wölzl. Zu Jean Genet – Der Balkon. Katalog der Galerien J. Hermeyer, München; Galerie Vulkan, Mainz; Galerie Colmant, Brüssel; Text: Alexandra Pätzold, München 1989
- Rainer Wölzl. Jean Genet – Der Balkon. Kassette mit 12 Radierungen von R. W., Edition J. Hermeyer, München 1989
- Neuaufnahmen 1930 – 1989. Ausstellungskatalog des Künstlerhauses, Wien 1989
- 60 Tage Museum des 21. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Wien 1989
- Rainer Wölzl. Monochrom. Katalog der Galerien J. Hermeyer, München, und 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 E. Hilger, Wien 1990
- Rainer Wölzl. Rot – Schwarz. Katalog der Galerie E. Hilger, Wien. Text: Conrad Paul Liessmann; Wien 1990
- Vienne aujourd'hui. Ausstellungskatalog des Musée de Toulon. Text: Rainer Wölzl; Toulon 1990
- Fragmente des Lebens. Zu neueren Arbeiten von Rainer Wölzl. Text: Conrad Paul Liessmann; in Kunstpresse (Wien) Nr. 3/1990, S. 30 ff.
- Forum. Ausstellungskatalog der Internationalen Kunstmesse. Text: Ingo Bartsch; Düsseldorf 1990
- Wider-schein. Aspekte des Religiösen in der österreichischen Gegenwartskunst. Ausstellungskatalog des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Text: Günther Dankl; Innsbruck 1990
22. Österreichischer Graphikwettbewerb. Ausstellungskatalog der Tiroler Landesregierung; Innsbruck 1991
- Würth. Eine Sammlung. Ausstellungskatalog. Text: Dieter Ronte; Signaringen 1991
- Rainer Wölzl. Samuel Beckett. Aus »Echo's bones«: »Cascando«. Kassette mit 9 Radierungen von R. W., Edition E. 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 und 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 Finekh; 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; Wien 1992
- Rainer Wölzl. Lautréamont. Die Gesänge des Maldoror. Kassette mit 6 Radierungen; Edition J. Hermeyer, München 1992
- Bilder vom Tod. Ausstellungskatalog des Historischen Museums der Stadt Wien 1992
- Rainer Wölzl. Ausstellungskatalog des Museums Folkwang Essen; Text: Rudolf Burger, Gerhard Finekh, Rainer Wölzl; Essen 1992
- Rainer Wölzl. Fernando Pessoa. Monólogo à noite. Ausstellungskatalog des Centro Cultural São Lourenço, Alameda 1993
- »Wiederbegegnung«. 40 Jahre Marburger Kunstverein. Ausstellungskatalog. Text: Wolfgang Tichy; Marburg 1993
- Rainer Wölzl. Das Konzil der Buchhalter. Ausstellungskatalog der Galerie Thurnhof und des Kunstvereins Horn. Text: Burghart Schmidt; Horn 1993
- Edith Kneißl. Rainer Wölzl. Museum der Schatten. Text: Edith Kneißl. Buch mit 51 Offset(farb)lithographien von Rainer Wölzl; Edition Thurnhof, Horn 1993
- Vorbild Picasso. Ausstellungskatalog. Text: Dieter Ronte; Harenberg Edition, Dortmund 1994

