



RAINER WÖLZL

Haut

RAINER WÖLZL

Haut

HIRSCHWIRTSCHAUER KÜNZELSAU

**„Nicht wie die Welt ist, ist das mystische, sondern, daß sie ist“.¹
Anmerkungen zu Rainer Wölzls Arbeiten in der Sammlung Würth**

Mit seinen Bildern unterläuft Rainer Wölzl die Evidenz der Wahrnehmung, des Ausdrucks und der optischen Zeichen.

Denn seine Malerei dient nicht mehr ausschließlich der Realisierung eines wie auch immer gearteten intentionalen Vorbildes. Auch dann nicht, wenn es sich wie im Falle des 44 Zeichnungen umfassenden, poetischen Zyklus „Kleiner Wiener Walzer“ (Inv.2499) um eine Auseinandersetzung mit Federico García Lorcas gleichnamigem Text handelt.

Vielmehr scheint sie sich nicht nur auf, sondern auch unter der Oberfläche des Bildes, als ein Machen, das unvorhersehbar und überraschend piktorale Sichtbarkeit schafft, zu ereignen.

Dabei vermitteln seine gestaffelten Malschichten die für den Betrachter verunsichernde Erfahrung, daß das Bild als das faktisch Gemalte zwar wohl eine Partitur des Sehens, aber nicht unbedingt das zu sehende selbst ist.

So entstehen Wirklichkeitsbeschreibungen, sozusagen aus dem Drama der Grenze heraus. Auf diesem Grat zwischen Erscheinung und Gegenwart formuliert Wölzl seine Bildwelt, die flexibles Werden und fragmentarisches Erkennen in der Schweben zu halten vermag, dabei das Ungewisse als Wert schätzt und gewissermaßen am Abgrund der Grenze die Freiräume des Unbekannten auslotet.

Gegenwärtigkeit scheint seine Bilder zu durchströmen und in den Linien und Furchen lebendige Spuren zu hinterlassen. Etwa wenn im Triptychon „das Gedächtnis“ (Inv. 1726), aus den vermeintlich monochromen schwarzen Farbmassen - einen geeigneten Betrachterstandpunkt vorausgesetzt - wie aus dem Schlamm der Materie, schemenhaft und unwirklich menschliche Figuren verheißungsvoll auftauchen oder gerade dabei sind, wieder zu verschwinden². Sie haben jedoch in aller Regel wenig Erfreuliches. Ihre mit den Prinzipien simultaner Bewegungsdarstellung wiedergegebenen, ausgelösten, zerfurchten Körper, haben ihre Individualität eingebüßt, sind austauschbar und allgemein geworden und vermitteln den Eindruck einer mitfühlenden Teilnahme des Künstlers an ihrem Schicksal.

Mit malerischen, teilweise auch mit plastischen Mitteln beschwört Wölzl hier, wie auch andernorts, die Fragilität des Lebens. Doch das Schreckliche und das Erschreckende, das Verletzliche und das Zerstörbare der geschundenen Kreaturen wird vom Künstler keinesfalls mit böser Lust vorgeführt, sondern ist der Thematik seiner Werke immanent. Nicht nur die Bildwelt ist



GEDÄCHTNIS-Triptychon, 1990
Öl/Leinwand, gesamt: 195x435 cm

brüchig, sondern auch die Wirklichkeit, der sie entspringt. So zeigt Wölzl nichts als die Wahrheit, die allerdings etwas sehr Verzweifelteres sein kann, so daß Ängste, die auf den Bildern Gestalt annehmen durchaus, unsere eigenen Ängste sein können.

Seit fast 10 Jahren ist Rainer Wölzl mit seinen Arbeiten in der Sammlung Würth vertreten. Neben einem 44 Blätter umfassenden graphischen Zyklus zu F.C. Lorcas gleichnamigen Text gehören Ölbilder und zwei plastisch bearbeitete Objekte zum Sammlungsbestand. Obwohl einige der Arbeiten bereits in unterschiedlichen Ausstellungszusammenhängen des Museum Würth zu sehen waren und ein Bildausschnitt seines Gemäldes „Rush hour“ von 1986 das allgemeine Faltblatt des Museums ziert, ist die von Reinhold Würth angeregte Ausstellung in der Hirschwirtscheuer für das hiesige Publikum die erste Gelegenheit zu einer ausführlicherem Auseinandersetzung mit Wölzls aktuellen Werk.

Beate Elsen-Schwedter

1 Ludwig Wittgenstein, Werkausgabe Band I. Frankfurt a. M. 1984, S. 84, cf. 6432, 645

2 Zum Aspekt der „Plötzlichkeit“ in Wölzls Werk, Vergl. auch Rudolf Burger, Dialektik der Monochromie. Notat nach einem Atelierbesuch bei Rainer Wölzl. Ausstellungskatalog. Folkwangmuseum Essen, 1992., o.S. Burger berichtet a.a.O. auch, daß Wölzl seine Malerei selbst „als eine Malerei des Verschwindens“ bezeichnet.

Das Innere der Sicht

An der Schönheit ist nur die Wunde ursprünglich,
die jeder Mensch in sich hütet, einzigartig,
für jeden verschieden, sichtbar oder versteckt –
die er wahrt und zu der er sich zurückzieht,
wenn er die Welt für eine vorübergehende,
aber tiefe Einsamkeit verlassen will.

Jean Genet

„Jeder hat vielleicht einmal diesen Kummer, wenn nicht sogar Schrecken verspürt, die Welt und ihre Geschichte in einer unausweichlichen Bewegung befangen zu sehen, die immer weitere Kreise zieht und nur die sichtbaren Erscheinungen der Welt zu immer größeren Zwecken zu verändern scheint. Diese sichtbare Welt ist, wie sie ist, und unsere Einwirkung kann keine völlig andere aus ihr machen. Man denkt deshalb mit Sehnsucht an ein Universum, in dem der Mensch, anstatt so verbissen auf die sichtbaren Erscheinungen einzuwirken, bemüht wäre, sich davon zu befreien, nicht nur jeder Einwirkung auf sie zu entsagen, sondern sich genügend zu entblößen, um den geheimnisvollen Ort in sich selbst zu entdecken, von dem aus ein ganz anderes menschliches Abenteuer möglich wäre.“¹ Jean Genet notierte diesen Gedanken 1958. Ein unverhohlener Fatalismus klingt aus seinen Worten und zugleich die Sehnsucht nach einem ganz anderen menschlichen Erleben. Doch Genet schrieb diese Zeilen auch in dem Bewußtsein, daß es schließlich gerade diese „unvermeidliche Einrichtung“ sei, der man eine Sehnsucht zu verdanken habe, die sich „anderswohin als ins Meßbare vorwagt“, und daß diese Sehnsucht schließlich, wie hoffnungsvoll oder hoffnungslos auch immer, selbst eine schöpferische Kraft werden könnte. Der Lauf der Zeitspirale hat sich indessen über vier Jahrzehnte weiter gewunden und umkreist heute eine aus der Kontrolle geratene Welt, die die Zerreißproben zwischen Hoffnung und Schrecken, zwischen der schönen Vorstellung und der brutalen Erlebniswelt unentwegt erfahrbar macht. Die Bilder von Rainer Wölzl machen diese Welt noch unerträglicher, denn es scheint, daß dieser Künstler alles zu meiden weiß, was seinen Blick daran hindert, das zu entdecken, was vom Menschen übrigbleibt, wenn die falschen Anscheine entfernt sind. Aber vielleicht bedarf auch er dieser „unvermeidlichen Einrichtung“, die uns aufgezwungen ist, damit seine Sehnsucht so groß wird, daß sie ihm die Kraft gibt, sein Suchen zu vollbringen.

Vom Frühjahr bis in den Sommer dieses Jahres hat Rainer Wölzl in Berlin und Wien an einem Zyklus gearbeitet, der den Gesamttitel „Haut“ trägt. Bislang umfaßt die Serie 22 große und 50 kleine Blätter und 5 Skulpturen.² Der erste und bestimmende Eindruck, den diese Bilder evozieren, läßt sich damit erklären, daß sie, bis auf eine Ausnahme, alle rot sind. Wenn ich mir vorstelle, daß sämtliche Werke gleichzeitig präsentiert werden könnten, dann befände sich der Betrachter in einem rotdurchglühten Raum, den er, wie ich vermute, entweder fasziniert durchstreifen oder aus dem er auf dem Absatz umkehrend flüchten würde.

In seinen Hautbildern hat Rainer Wölzl nackte menschliche Körper in rote Gründe projiziert, schattenlose Figuren, männliche wie weibliche und solche, denen nicht mehr eindeutig ein Geschlecht zugeordnet werden kann. Im Vergleich zu früheren Werken, die vielfach Paarkonstellationen vorführen oder mehrere Figuren in einem Bild vereinen, dominiert nun die Einzelfigur. Die Körper sind isoliert und fordern Raum für ihren eigenen Leib. Allerdings lassen sich mehrere Einzelbilder paarweise aufeinander beziehen. So

befinden sich beispielsweise einige der männlichen und weiblichen Gestalten in denselben Stellungen und vollführen gleichartige Bewegungen.

Vier großformatige Bilder leiten den Zyklus ein (Abb. I-IV). Sie variieren Figuren, die „kopfüber“ im Raum schweben. Ihr Geschlecht bleibt unbestimmt. Allein die Rücken sind sichtbar, denn in ihrer kauern- den Haltung haben die Figuren ihre Gliedmaßen scheinbar so extrem zusammengezogen, daß weder Kopf, noch Arme und Beine zu sehen sind. Rainer Wölzl erfaßt die Körper mit einer subtilen Kenntnis der perspektivisch verkürzten Darstellungsweise menschlicher Anatomie. Viermal variiert er das Thema einer schwebenden Figur, die ihre Glieder und ihr Geschlecht verbirgt, die sich einem Außen verschließt und selbstbezogen in sich selbst ruht. Diese viermalige Wiederholung ein und desselben Motivs erinnert daran, daß mit der Zahl Vier traditionell Ganzheit und Vollständigkeit symbolisiert wird. Doch die vorgestellte Einheit steht im Widerspruch zu den fragmentierten Körpern. Angezogen durch die Schönheit der durch- aus wohlgeformten Kurven, ist das Auge bereit, die fehlenden Teile zu ergänzen. Es sucht zu vervollständigen, was sich als Fragment präsentiert, um sich der immer aufdringlicher werdenden Vorstellung zu ent- wehren, daß das, was nicht sichtbar ist, abgeschnitten und amputiert sein könnte. Allein der Versuch miß- lingt. Die gewaltigen Rücken bleiben deformierte, mit Haut überspannte Klumpen Fleisch.

Die fünf nachfolgenden Bilder, die auch in ihrer Entstehung der Vierergruppe folgten, variieren jeweils ein eigenes Motiv. Das erste stellt abermals die Rückenansicht eines Körpers dar (Abb. V). Hier erhebt sich der Leib symmetrisch über die gesamte Fläche. Die Beine sind zum Spagat gestreckt, die Arme parallel darüber ausgebreitet. Kopf, Hände und Füße werden von den seitlichen Rändern beschnitten. Das nächste Bild nimmt innerhalb der Folge eine solitäre Stellung ein (Abb. VI). Durch die weiße Farbigkeit unterscheidet es sich von allen anderen zuvor und später entstandenen Werken des Zyklus. Zum ersten Mal erhält die dargestellte Figur ein eindeutiges Geschlecht. Das Bild zeigt einen weiblichen Körper, der im lichten Far- braum treibt. Die Schenkel sind gespreizt und münden in abgerundeten Enden, die keine Vorstellung mehr darüber zulassen, ob der Rest der Beine durch den Körper verdeckt sein könnte. Dieselbe anatomische Unerklärlichkeit betrifft den Verbleib des Kopfes und den des linken Armes. Die kraftvolle Gebärde des Rumpfes geht über in die Geste des rechten Armes und mündet in einer abgeknickten Hand, die, als wäre sie mit einem unsichtbaren Nagel in den Grund geschlagen, all ihre Muskelkraft verloren hat. Diese helle Gestalt unterbricht die Folge. Schemenhaft erscheint die Figur in dem milchigen Grund. Sie ist die Projek- tion eines Körpers, der sich lustvoll öffnet und doch zugleich in einem unergründlichen Bann gehalten wird und in der symbolischen Deutung der Farbe Weiß, die Vorstellung von Reinheit und Unschuld, von Hoch- zeit und Tod in sich vereint. Der weiblichen Gestalt folgt im nächsten Bild ein Körper, dessen Geschlecht unbestimmt bleibt (Abb. VII). Der Ausschnitt beschränkt sich auf ein Gesäß und einen Rücken, aus dessen Leibesmasse sich die Wirbelsäule bohrt. An der Stelle, wo sich das Fleisch zur Taille verengt, umreißt eine dunkle Kontur den torsohaften Rumpf. Das nächste Bild präsentiert abermals eindeutig eine weibliche Gestalt (Abb. VIII). Sie dehnt ihre Glieder und bäumt den Oberkörper so kraftvoll auf, daß die einzelnen Rippen durch die Haut hindurchscheinen. Arme, Kopf und Beine bleiben verborgen. Dem Blick bieten sich die Brüste, ein durch die extreme Dehnung straff angespannter Oberkörper und die weit gespreizten Schenkel, die eine dunkle Scham entblößen. Das fünfte Einzelblatt zeigt zwei Beine, die aus der rechten unteren Kante diagonal ins Bild ragen (Abb. IX). Die Schenkel sind eng aneinandergedreht und verbergen das Geschlecht. Diese verschließende Gebärde wird verstärkt durch die Haltung der beiden Füße, die übereinandergeschlagen sind.

Die folgenden acht Bilder lassen sich viermal zu Paaren gruppieren. Sie zeigen männliche und weibliche Körper, die sich über das Geviert der Fläche strecken, oder Details menschlicher Leiber, die jeweils einem Mann und einer Frau zugeordnet werden können (Abb. XI, XII). Die Fragmentierung der Körper wird in

einem Fall so weit getrieben, daß sie eine surreale Verfremdung erfährt (Abb. IX, X). Entscheidend ist, daß diese Verfremdungen das Ergebnis eines Willens sind, eine über die Ähnlichkeit hinausgehende Präsenz zu vermitteln, um die vielschichtige Verbindung von Assoziationen ins Spiel zu bringen, die mit diesem Bild verknüpft sind. Mit der gleichen Intention setzt Rainer Wölzl die Körper unsichtbaren Kräften aus. Die kopflosen Menschenleiber erstarren in einer ekstatischen Bewegung, bäumen ihre Glieder auf wie in einem rauschhaften Zustand, in dem sie der Kontrolle des Bewußtseins entzogen sind (Abb. XIV, XV). Eine innere Unordnung scheint diese Körper zu formen und sie einer extremen Spannung zu unterwerfen. Unentschieden bleibt, ob sich die Leiber voller Lust aufbäumen oder ob sie verkrampft im Banne einer Muskelgewalt stehen, der ihre lebendige Gegenwärtigkeit nicht vermindert, sondern zu intensivieren scheint. Auf dem vierten Bilderpaar balancieren eine weibliche und eine männliche Gestalt kopfüber im Raum (Abb. XVI, XVII). Sie strecken ihre Arme weit von sich, um damit die stabilisierende Grundlage für den Rest des Körpers zu bereiten, der sich artistisch in die Höhe hebt. Im Vergleich zu den zuvor beschriebenen Figuren, die sowohl fallen als auch schweben, stemmen sich diese beiden auf den ersten Blick der Haltlosigkeit trotzend entgegen. Doch die souveräne Geste hat nicht lange Bestand. Der erste Eindruck schwindet, und die gelenkigen Glieder wirken auf einmal steif. Der Balanceakt verkehrt sich in das Bild einer Folter, in dem die Körper wie Gemarterte an ein Kreuz geschlagen sind. Die Gegensätzlichkeit von gezieltem Agieren und passivem Erleiden wird in einem doppeldeutigen Bild verwoben. Und dieses Vexierbild weiß Rainer Wölzl noch zu intensivieren, indem er die körperliche Erregtheit des Mannes konfrontiert mit der Gebärde eines weiblichen Pendants, das die Schenkel übereinanderkreuzt und damit seine Scham beschützt. Das Motiv der sexuellen Verlockung durch die Frau, die sich ihrem Gegenüber gleichzeitig verschließt, wird hier sinnfällig zum Thema gemacht.

Der Gruppe der vier Paare schließen sich fünf Einzelbilder an. Auf dem ersten Blatt werden Mann und Frau direkt miteinander konfrontiert (Abb. XVIII). Ihre Oberkörper nehmen jeweils die volle Höhe der Fläche ein. Kopf, Arme und Beine werden von den seitlichen Rändern beschnitten. Verschwunden ist die verkrampfte Anspannung, die die anderen Körper kennzeichnet. Mann und Frau stehen sich in einer unerwarteten Ruhe und schlichter Abwartung gegenüber. Dieser erstmaligen Begegnung der Geschlechter folgt ein Bild, das nur noch eine „leere“ Fläche präsentiert (Abb. XIX). Verweilt der Blick jedoch lange genug, erscheinen Schemen in dem roten Grund und geben verschwommen ein Gesicht zu erkennen, das sich im nächsten Moment wieder verflüchtigen kann. Das dritte Einzelblatt stellt einen weiblichen Oberkörper vor (Abb. XX). Das Motiv ähnelt einem zuvor entstandenen Blatt (Abb. XIII). Doch wird der Leib nicht mehr wie dort von einem tiefen Rot durchdrungen. Hier ist die Farbe verblaßt. Die Haut wirkt transparent und läßt tiefer liegende Schichten durchschimmern. Das nächste Blatt zeigt eine weibliche Gestalt, die wieder kopfüber im roten Farbraum schwebt (Abb. XXI). Hier erscheint sie in der Vorderansicht, spreizt die Schenkel weit auseinander und entblößt ihr Geschlecht. Dieses Bild korrespondiert mit den vier eingangs beschriebenen Blättern (Abb. I-IV). Der Blick gewahrt die Vorderseite eines Leibes, die preisgibt, was die in sich gekehrten Körper zuvor verdeckten. Das fünfte Einzelbild greift schließlich das Motiv der Rücken direkt wieder auf (Abb. XXII). Es setzt einen vorläufigen Abschluß und knüpft doch unmittelbar an den Anfang des Zyklus an. In einem „Dacapo al fine“ kehrt die Figur zu ihrem Ausgangspunkt zurück.

Damit sind in Kürze die Motive der Bilder beschrieben. Fünf Skulpturen und kleinere Papierarbeiten variieren oder ergänzen das Thema durch die eine oder andere neue Idee. Doch es sind die großen Bilder, die den Kern des Zyklus bilden. Sie entwickeln allein schon in der Abfolge ihrer Entstehung eine eigene Dramaturgie: die Vierergruppe der Rücken, die fünf Einzelbilder, die vier Paare, denen schließlich wieder fünf Einzelbilder folgen. Auch wenn Rainer Wölzl betont, daß die Entstehung seiner Werke keiner vorher festgelegten Ordnung folgt, so präsentiert sich der Zyklus in seinem Verlauf doch mit Beckett'scher Raffi-

nesse. Es gibt eine formale Unterscheidung in einzelne Gruppen, Segmente, die sich aufeinander beziehen lassen und am Ende die Auflösung in einem unerwarteten Bild, in dem alles wieder von neuem beginnen kann.

Die beunruhigende Kraft dieser Bilder erklärt sich aus der Ambivalenz von einem besonderen Schrecken und einer besonderen Schönheit, einer Spannung zwischen dem malerischen Gestus und dem Beschriebenen. Sie provozieren, setzen auf ein lustvolles Annähern, das sich im nächsten Augenblick in Schauer verwandeln kann; sie evozieren unterschiedliche Eindrücke und bewirken, daß die erste Assoziation in eine andere Vorstellung geht. Es gibt auf diesen Bildern weder Endgültigkeit in der Ansicht noch letzte Gewißheit in der Aussage. Gerade die Offenheit der Verbindungen ist es, die als Assoziation fasziniert, weil sie jede persönliche Annäherung ebenso zuläßt wie sie sie abweist.

In Rainer Wölzls Hautbildern schlagen ständig zwei Ebenen ineinander um. Einerseits gibt es die stete Reflexion von Bild und Tradition, andererseits gibt es den Impuls für einen freien Aufbruch der Farbe. In einem kontrollierten Arbeitsprozeß bezieht Rainer Wölzl das Unkontrollierbare bewußt mit ein. Seine Anwendung des Zufalls läßt sich durchaus mit dem Surrealismus in Beziehung setzen, ohne daß Rainer Wölzl jedoch den Ideen und Grundsätzen der Surrealisten verpflichtet wäre. Seine Verwendung zufälliger Zeichen und Ergebnisse hat andere Ursprünge und unterliegt einem anderen Entstehungsprozeß als der Automatismus der Surrealisten oder Duchamps kontrollierte philosophische Experimente mit dem Zufall. Während diese versuchten, durch „écriture automatique“ oder durch ungewollte Figurationen, die sich aus Techniken wie der Frottage ergaben, Bildvorstellungen aus dem Unbewußten einzufangen, ist Rainer Wölzl nicht daran interessiert, das Unbewußte auf diese Weise sichtbar zu machen. Es kann leicht geschehen, daß er während der Arbeit zufällige Malspuren setzt. Gelegentlich geschieht das, um einen Bann zu brechen, wenn ein Bild schlecht vorankommt, oder aber, um das Konventionelle, das malerische Klischee zu zerstören. Als Endresultat wird ein Gleichgewicht angestrebt zwischen Unmittelbarkeit und Disziplin.

Dem Rot kommt in diesen Bildern eine zentrale Bedeutung zu, denn gerade der koloristische Aspekt ist es, der den ersten Eindruck des Betrachters bestimmt und der deshalb im Gedächtnis haften bleibt. Rot gilt als die Farbe des Lebens, der Leidenschaft und der Sinnlichkeit. Aufgrund der Assoziation zum Feuer ist Rot sowohl der Prototyp der „warmen“ Farbe als auch Signalfarbe, die auf Gefahr hinweist. Rot ist die Farbe des Blutes. Unter allen Farben findet man Rot am frühesten in symbolischer Bedeutung, oft auch mit magischen Vorstellungen verknüpft. In prähistorischer Zeit sollte rote Ockererde, auf Leiber gestreut, diesen ein Weiterleben sichern. Im antiken Griechenland wurde über die Toten eine rote Decke gelegt. Im Altägyptischen war „rotmachen“ gleichbedeutend mit Töten. Im Mittelalter wurde ein Todesurteil in roter Farbe geschrieben, das Gewand des Henkers war rot, so wie in neuerer Zeit noch der Richtertalar. In der Bibel ist Rot die Farbe der Sünde und der Sühne.

Neben der Vorliebe für Schwarz spielte Rot bereits in früheren Werken Rainer Wölzls eine bedeutende Rolle. Aber niemals zuvor hat die Farbe eine derart obsessive Beachtung erfahren. In den Hautbildern erscheint Rot weder kontrastierend zu einer anderen Farbe, noch baut es auf eine Spannung, die sich im Nebeneinander der Töne einstellen kann. Rot genügt sich selbst und fesselt die Phantasie wie in einen Erinnerungsabenteuer. Die Bilder lassen offen, ob die Körper vor den Hintergründen erglühen, oder ob umgekehrt sie es sind, die den Raum zum Lohen bringen. Schicht um Schicht überlagern sich die Spuren, binden sich die Partikel zu leuchtenden Punkten, die in den Gründen schimmern und über die sich wieder flüssige Farbe wie Aderngeflecht ergießt. Untere Schichten werden aufgerissen und durch neue Lasuren ergänzt. Farbschleier, Linienschlieren, nicht identifizierbare Streifen, Kratzer und Flecken bieten sich als

Hieroglyphen des gemarterten Körpers an. Aber die suggestive Eindringlichkeit entsteht nicht aus der Vor-
spiegelung einer zu fassenden Qual oder einer hereinbrechenden Gewalt, der diese Körper ausgesetzt
wären. Das Maximum an Gewalt liegt in den kauernenden und schwebenden Figuren, die keinerlei offensicht-
liche Marter erleiden, denen nichts Sichtbares geschieht und die um so eindringlicher die Möglichkeiten
der Malerei verwirklichen. Äußerstenfalls ist es eine Bewegung auf der Stelle, ein Spasmus, der ein ganz
anderes Problem Rainer Wölzls ausweist: die Wirkung nicht sichtbarer Kräfte auf den Körper, daher auch
die Fragmentierungen, die dieser tieferen Ursache zuzuschreiben sind. Diese Kräfte lassen sich beschrei-
ben als die Kräfte der Deformation, die sich des Körpers bemächtigen, die der Auflösung, wenn die Figur
von der Farbfläche zersetzt wird, und die Kräfte der Isolation, die die Körper vereinzeln, sie schweben
und zugleich ins Bodenlose stürzen lassen.

In Rainer Wölzls Hautbildern ist die Wechselwirkung zwischen Thema und Malerei so ausgebreitet und so
verschränkt, daß in der Schwebelage bleibt, ob die Malerei durch das Thema interpretiert oder das Thema
durch die Malerei verbildlicht wird. Die über viele Stufen endlich eroberte Fläche signalisiert Haut, die
sich verletzt und geschunden über die Leiber streckt. Die Haut, die diese Körper umfängt, ist nicht mehr
Hülle allein, die das Innere ummantelt und schützt. Diese Haut trägt Spuren, sie scheint vollgesogen von
dem, was auf sie von außen und von innen eingewirkt hat. Rainer Wölzl begreift die Haut in der Viel-
schichtigkeit ihrer Bedeutung. Als Grenze zwischen dem Innenleben und der Außenwelt ist sie der ambiva-
lente Ort des Wohlbefindens und der Verführung. Sie ist widerstandsfähig und empfindlich zugleich, ver-
mittelt Schmerzen wie Lust. Ihre Nacktheit entspricht unserer Schutzlosigkeit und zugleich unserer Erreg-
barkeit. Die Haut ist ständig bereit, Reize zu erfassen und zugleich unfähig, Reize zurückzuweisen. Sie ist
durchlässig undurchlässig, oberflächlich tiefgründig und wahrhaftig trügerisch. Die Haut schützt das inne-
re Milieu vor Störungen von außen. Gleichzeitig trägt sie in ihrer Oberflächenbeschaffenheit, ihrer Fär-
bung und ihren Narben die Zeichen dieser Störungen und entblößt den inneren Zustand, den sie zu schüt-
zen vorgibt.

In diesem Assoziationsfeld beruft sich Rainer Wölzl auf eine künstlerische Tradition, die Maler wie Rem-
brandt, Goya, Soutine und Bacon zu einer Neuauslegung der christlichen Ikonographie in zeitgenössische
und persönliche Themen führte und die in ihren Werken den menschlichen Leib als erbarmenswertes
Fleisch enthüllten. Der geschundene und der gemarterte Körper war bereits das Thema seiner großen
schwarzen Bilder, die Mitte der achtziger Jahre entstanden. Inspiriert durch das Bild der „Bartholomäus-
haut“, ein von Michelangelos „Jüngstem Gericht“ angeregtes Motiv, thematisierte Rainer Wölzl die abgezo-
gene Haut des Märtyrers und „zelebrierte die monochromen Flächen als Epidermis und ästhetische Ober-
fläche malerisch ebenso wie den traktierten Körper des Schmerzensmannes.“² In der vorletzten Werkgrup-
pe, den Interpretationen zu Samuel Becketts Prosastück „Der Verwaiser“, rückt die Hautthematik vorder-
gründig und unergründlich zugleich ins Zentrum seiner bildnerischen Gestaltung. Die literarische Vorlage
beschreibt das Leben von etwa zweihundert Körpern in einem Zylinder, in dem „thermische“ Bedingungen
herrschen, die „sinnliche Berührung, Zärtlichkeit und Sexualität unvorstellbar machen.“³ Rainer Wölzl
gestaltet den Text in seiner Lektüre, adaptiert einzelne Elemente und vereinnahmt sie in sein malerisches
Repertoire. Dann wieder verläßt er den Text und transformiert das Geschehen, läßt die mineralisch schim-
mernden Körperoberflächen sich verschmelzen mit dem Grund, so daß sie gewichtslos werden und ihre
feste Kontur verlieren, während die zwischen zwei Figuren liegende Fläche physische Züge annehmen
kann.

Im aktuellen Zyklus wird die Haut zum eigentlichen Sujet. Rainer Wölzl begreift das Organ als Membran,
als einen Ort des Austausches. Nirgendwo sonst als in der Struktur der menschlichen Epidermis sind die
Spuren des Lebens und das Simultanée der Zeit so verborgen und sichtbar zugleich. In den Bildern ver-

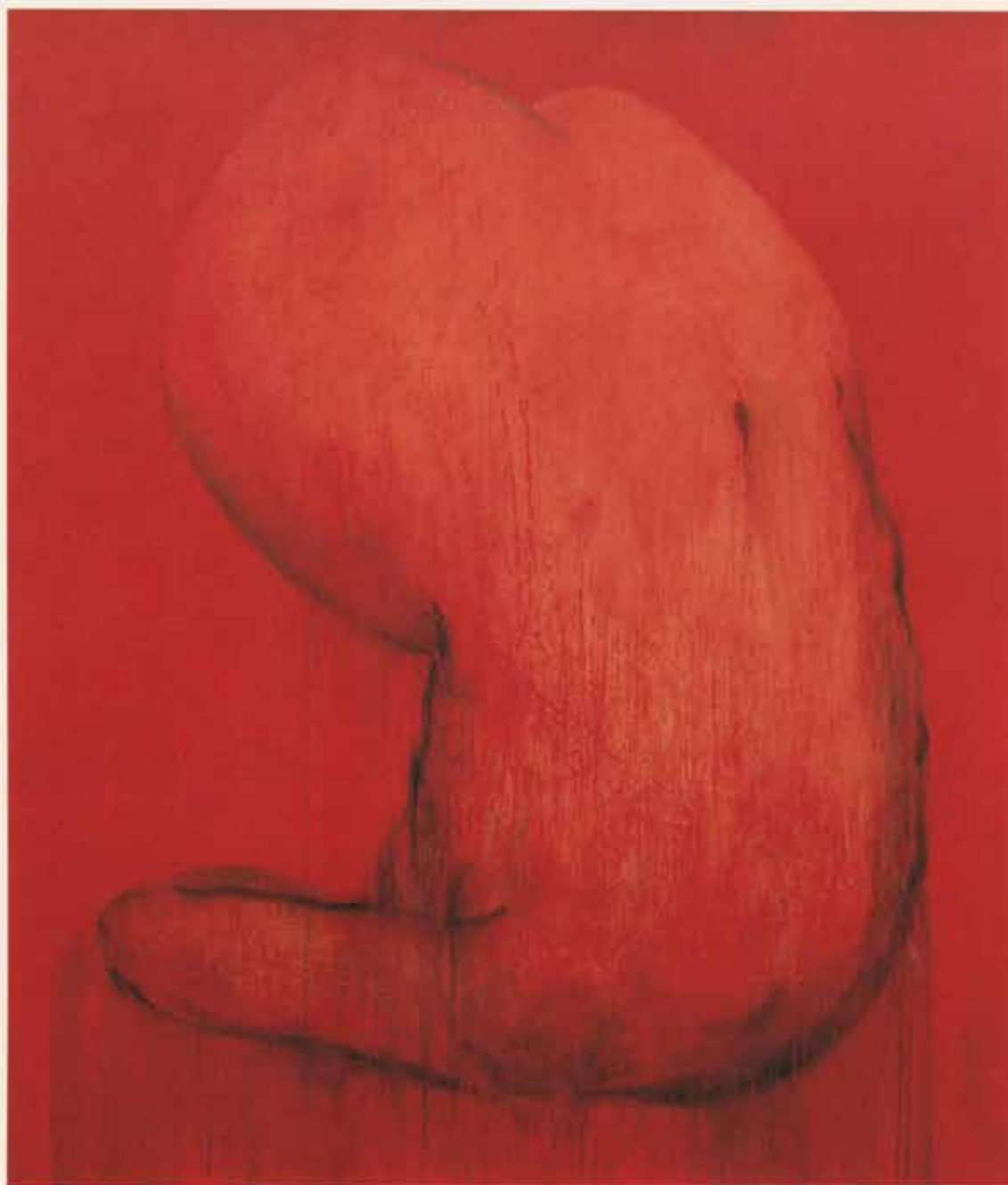
dünnt sich die Oberfläche bis zur Transparenz, öffnet sich, spannt sich so sehr, daß sie vibriert, reißt auf, wird zerstört und folgt darin doch dem Naturprozeß oder geht ihm voraus. Als wäre die Haut abgezogen von den Oberflächen der Leiber, läßt sie ein Inneres zum Vorschein kommen, das nichts enthüllt.

Rainer Wölzl malt diese Bilder mit einem subtilen Gespür für die menschliche Existenz, aus dem Ahnen um „das ganz andere Abenteuer“, das ein ersehntes Sich-Verlieren mit sich bringt. „Wenn die Liebe das Sich-Verlieren ist, so ist die Malerei das Verschwinden“, schrieb Rainer Wölzl bereits 1983 in einem bislang unveröffentlichten „Traktat über die Malerei des Verschwindens“: „Alles was ich sehe, mir auffällt, mir zustößt, ist bereits vergangen, so auch die Zukunft, die auf mich zukommt. Vergangenheit - Vergehen - Verschwinden. Was bleibt sind Spuren, ist die Erinnerung, das Auftauchen, die Erscheinung, das Auslöschen der Zeit - zeitlos.“⁵ Als „Lumpensammler“⁶ seiner eigenen Wahrnehmung, läuft er dem Leben hinterher und tatauiert seinen Bildern die Spuren der Empfindung, der Hoffnung und Verzweiflung als Wundmale ein. Rainer Wölzl versteht es, die Sensation der Empfindung mit einer Distanz zu behandeln. Daher kommen auf den Bildern alle zur Orientierung gesuchten Spuren nicht mehr vor, aber sie sind gerade deshalb anwesend wie der Glanz der Liebe auf einer zerbissenen Lippe. Die Wirklichkeit wird zur Unbekannten und das Unbekannte die Wirklichkeit. Rainer Wölzls Malerei formuliert eine Gegenwelt, die Welt des Malers. Sie scheint sich in ihrem Vokabular weit vom Faßbaren zu entfernen, doch kann sie darauf setzen, daß ihre Zeichen wie eine Echo Wiederhall finden. Diese Malerei spricht in den geheimen Chiffren der Äquivalenz. Dem Auge wächst die unerhörte Aufgabe zu, anders als die dingliche Dingbeschreibung hinter den Bereich des Sichtbaren zu dringen und sein Unbekanntes zu schauen, um das andere zu erkennen, das als Wesenheit hinter den Erscheinungen verborgen liegt. Die Grenze ist unsichtbar, aber man kann sie fühlen.

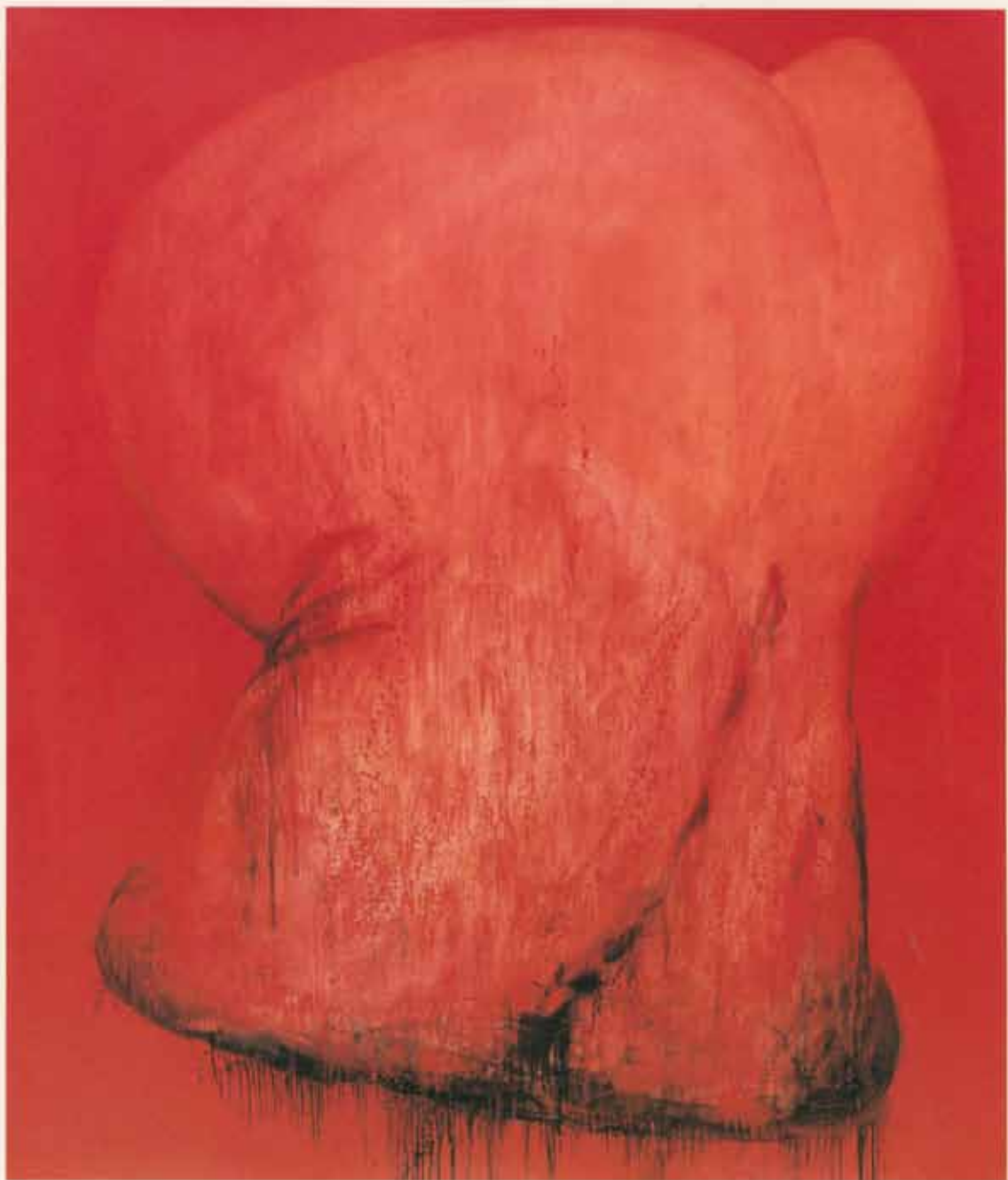
Jacqueline Rugo
Berlin, im August 1996

Anmerkungen

- 1 Jean Genet, Alberto Giacometti, Zürich 1962, deutsche Übertragung von Marlies Pörtner.
- 2 Rainer Wölzl hat in Gesprächen darauf hingewiesen, dem Zyklus weitere Werke hinzufügen zu wollen.
- 3 Peter Gorsen, Die schwarzen Bilder und die Mystik des Verschwindens, in: Rainer Wölzl, Malerei/ Zeichnung 86/87, Ausstellungskatalog der Galerie Hilger, Wien und der Galerie Hermeyer, München, Wien 1987.
- 4 Gabriel Ramin Schor, Einkerkerungskunst, in: Rainer Wölzl, „...falls diese Vorstellung beibehalten wird“, Zu Samuel Beckett - Der Verwaiser, Malerei - Zeichnung - Plastik, Stuttgart, 1996.
- 5 Rainer Wölzl, Traktat über die Malerei des Verschwindens, unveröffentlichtes Manuskript, 1983.
- 6 Zum Begriff des „Lumpensammlers“ vgl.: Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, (III, 225), Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1982.



HAUT I, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT II, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT III, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



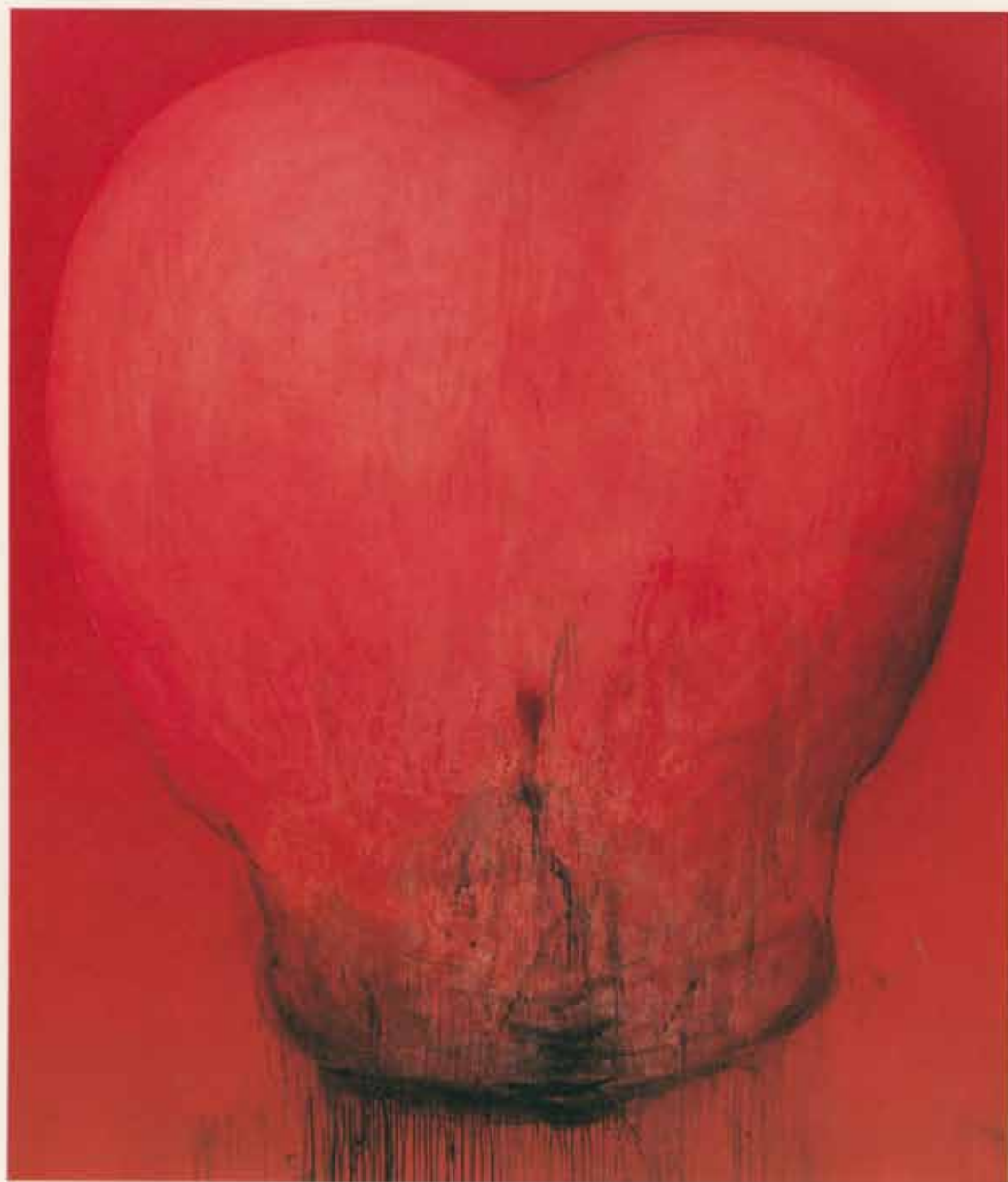
HAUT IV, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT V, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT VI, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT VII, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT VIII, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



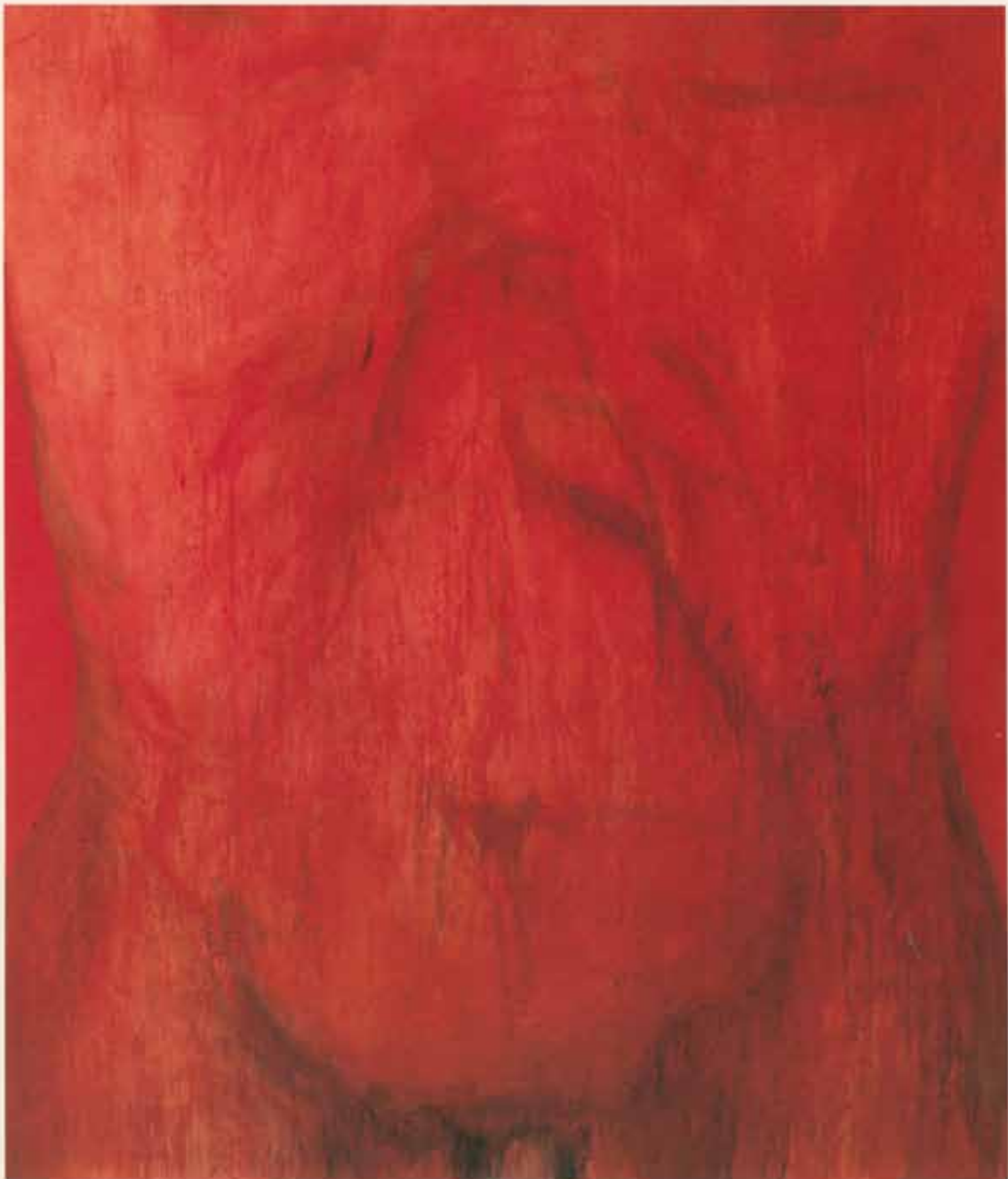
HAUT IX, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT X, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT XI, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT XII, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT XIII, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



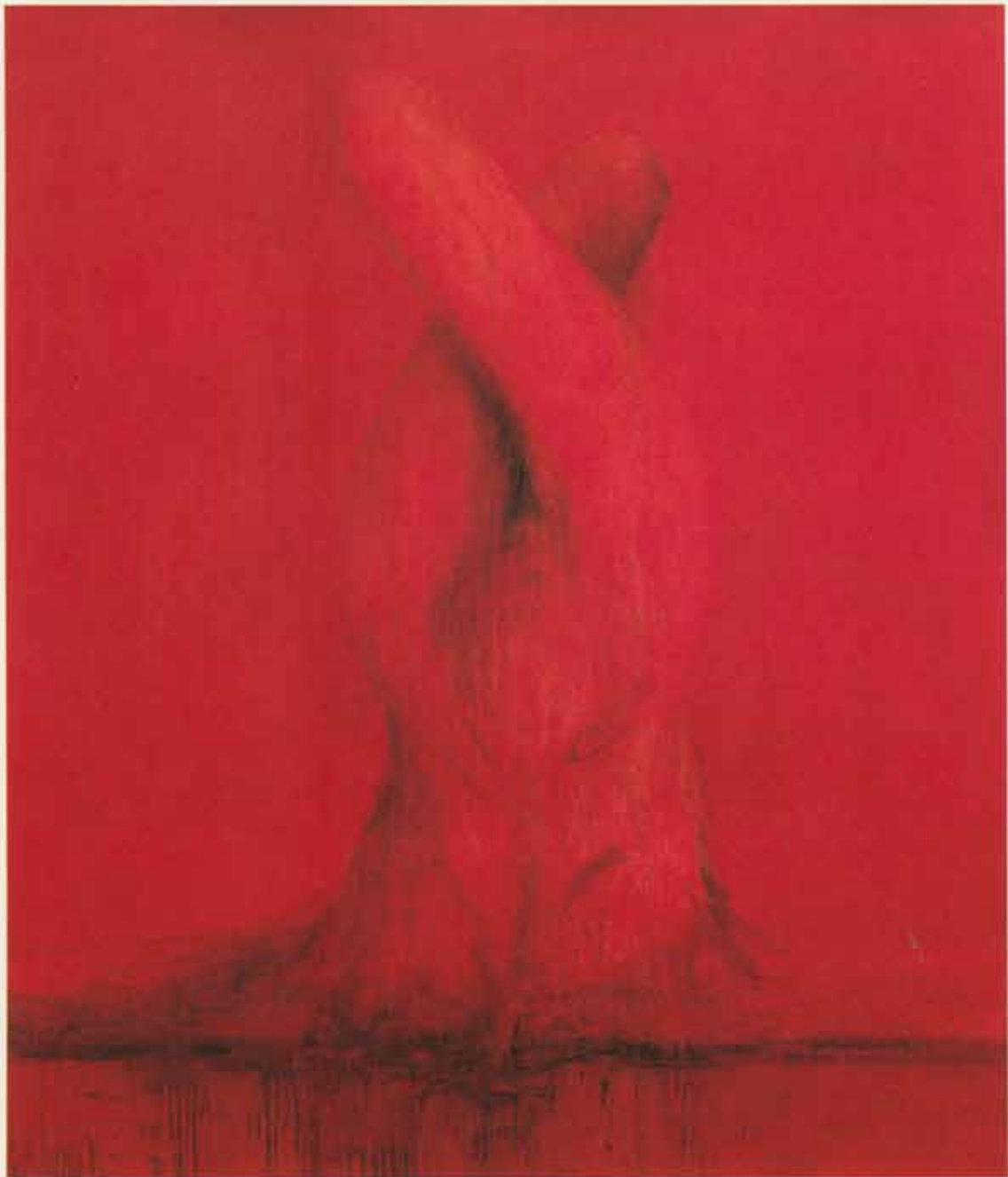
HAUT XIV, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



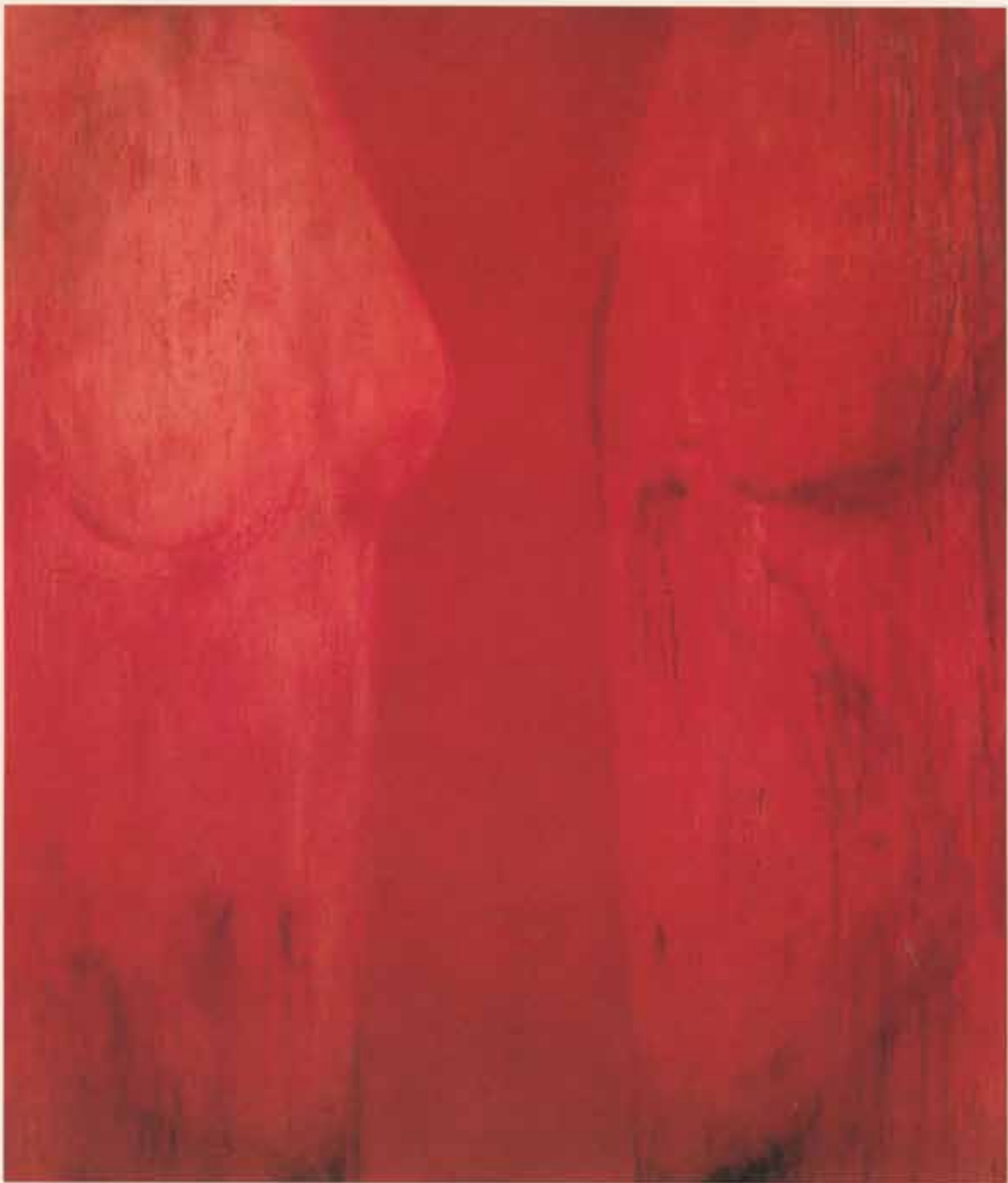
HAUT XV, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT XVI, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT XVII, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



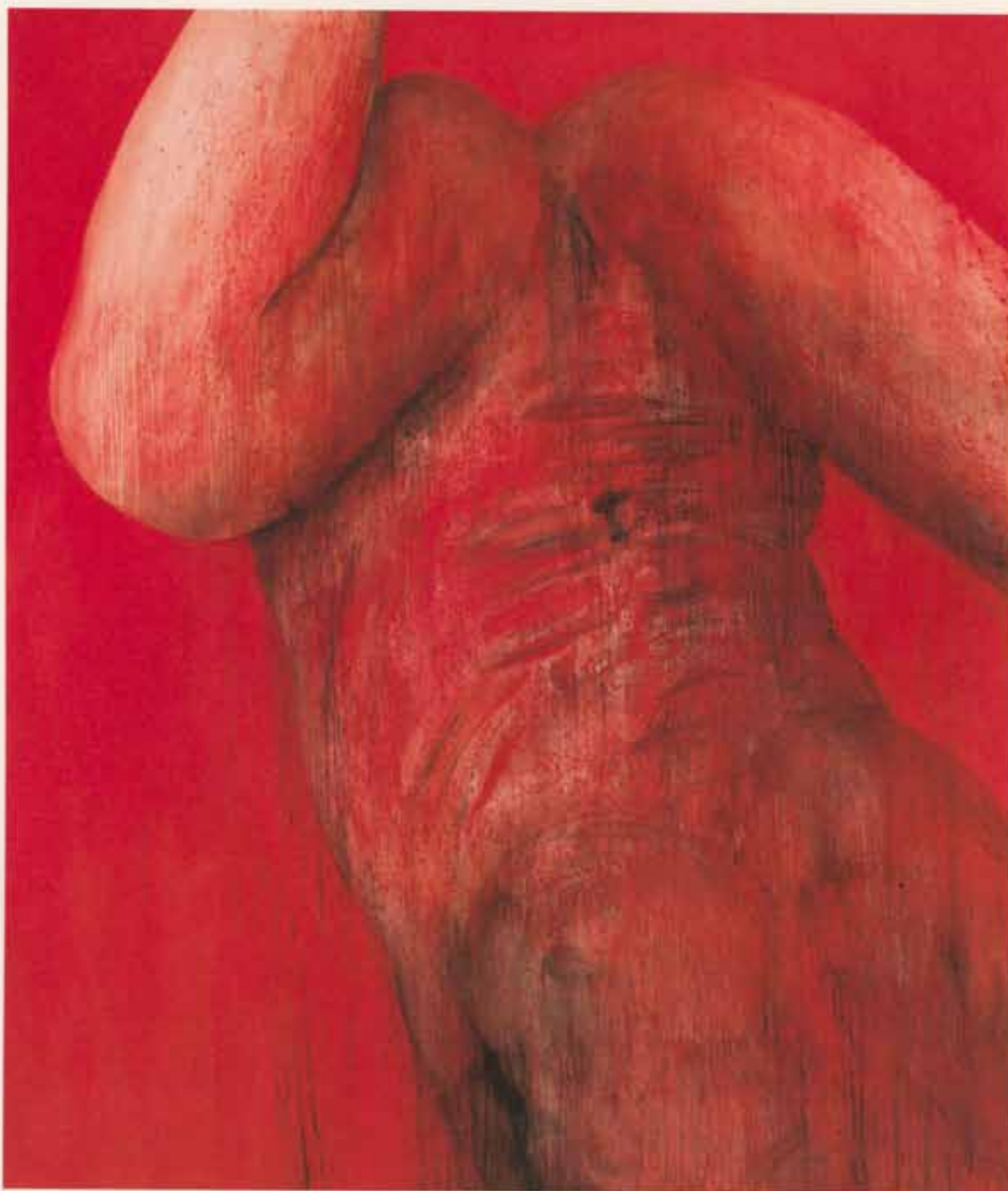
HAUT XVIII, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT XIX, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT XX, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT XXI, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



HAUT XXII, 1996
Öl/Papier, 180x153 cm



TORSO, 1996
Bronze, 43x36x20 cm
Gießer: Marco Flierl, Berlin



KÖRPER IV, V, 1996
56x63x99 cm, 54x32x59 cm
Gips



FRAGMENT II, I, 1996
Bronze, 160x39x19 cm, 138x47x21 cm
Gießer: Marco Flierl, Berlin



Studienblätter
zur HAUT, 1996
Kohle/Papier, 56x42 cm

EPIDERMIS

Sechsenddreißig Sieben. Rothaut, der Pfeil durchbohrt die Luft, um unversehens den Ausschlag für eine gravierende Entscheidung zu geben. Ein Organ der Erkenntnis, die Bildung, ein Körperbild. Real, ideal, depelliert, rasiert, abgezogen und nichts dahinter, aber alles dazwischen. Der süße, faulige Geruch der Unwiderstehlichkeit durchdringt die Membran, ein Behälter ohne Halt im Austausch, ein nackter Mantel pigmentiert - wehrloser Schutz - die einzige Möglichkeit blind zu sehen und nicht an Einsamkeit zugrunde zu gehen. Manch krauses Haar biegt sich fröhlich im Wind.

Rainer Wölzl

Wien, Juli 1996

RAINER WÖLZL

1954 in Wien geboren

1978 Diplom an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien seit 1990 Lehrbeauftragter an der Hochschule für angewandte Kunst in 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 Kunstverein Brühl; Galerie Glacis, Graz; Galerie Latal, Zürich; Galerie Hilger, Frankfurt

1989 Galerie Hermeyer, München; Galerie Vulkan, Mainz; Galerie Hilger, Wien; Künstlerhaus, Plovdiv; Galerie Colmant, Brüssel

1990 Galerie Manfred Giesler, Berlin; Galerie Hermeyer, München; Galerie Hilger, Frankfurt; Galerie Glacis, Graz; Bawag-Foundation, Wien; Forum, Düsseldorf 1991 Kunstverein Marburg; Kunstverein Rosenheim; Galerie Heinz Wenk, Dortmund; Oerbeck-Gesellschaft, Lübeck

1992 Galerie Hilger, Wien; Künstlerhaus, Wien; Médiathèque de la Communauté française, Louvain-la-Neuve; Galerie Hilger, Frankfurt; Galerie Hermeyer, München; Kammerhofgalerie der Stadt Gmunden; Folkwang Museum Essen

1993 Galerie Christine Colmant, Brüssel; Galerie Manfred Giesler, Berlin; Centro Cultural Sao Lourenco, Portugal; Galerie + Edition Thurnhof, Horn; Kunstverein Horn

1994 Galerie Hilger, Wien; Galerie Cselley-Mühle, Oslip; Galerie Manfred Giesler, Berlin

1995 Galerie Heinz Wenk, Dortmund; Oberösterreichischer Kunstverein, Linz

1996 Hochschule für angewandte Kunst, Wien Heiligenkreuzerhof; Galerie Tammen & Busch, Berlin

GRUPPENAUSSTELLUNGEN

1976 Secession, Wien

1977 „Buchobjekte“ Galerie nächst St. Stephan, Wien

1978 Künstlerhaus, Wien

1982 Galerie Stubenbastei, Wien; Kunsthalle Rostock

1983 Dr.-Karl-Renner-Institut, Wien; Kongresshaus, Innsbruck

1986 „Hommage à Kokoschka“, Kunstforum, Wien

1987 „Die lädierte Welt“, Kunstforum, Wien; „Europa-lia“, Musée d'Ixelles, Brüssel; Leinster Fine Art, London; „Trakt“, Galerie Vulkan, Mainz

1988 Triennale, Sophia; „21. Österreichischer Graphikwettbewerb“, Tiroler Kunstpavillon, Inns-

bruck; Künstlerhaus, Bregenz; Museum Moderner Kunst, Bozen; Kärntner Landesmuseum; Städtische Galerie, Lienz; Künstlerhaus, Salzburg; „Les miroirs de la scene“, Centre Rogier, Brüssel

1989 60 Tage Museum des 21. Jahrhunderts, Wien; „Neuaufnahmen“, Künstlerhaus, Wien; Leinster Fine Art, London; „Der geschundene Mensch“, Dom, Karmeliterkloster, Frankfurt

1990 „Vienne aujourd'hui“, Musée de Toulon; „Gesture and memory“, Instituto Italiano di Cultura, Dublin; „Grenzstationen Gewalt“, Kunstverein Rotenburg; „Widerschein“, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck

1991 „Würth - Eine Sammlung“, Salzburger Landesmuseum Rupertinum; „Ins Licht gerückt - ein Museum auf Abruf“, Rathaus, Wien; „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; „Sport, Körper, Kultur“, Rathaus, Wien; „Triumph des Todes“, Museum Österreichischer Kulturen; „Bibliophile/Künstler/Bücher“, Kunstverein Horn; „Zu Papier gebracht - Wiener Kunst seit 1945“, Rathaus, Wien; „Bilder vom Tod“, Historisches Museum der Stadt Wien

1993 „Kleinplastik“, Galerie Pels-Leusden, Berlin; „Wiederbegegnung“, Kunstverein Marburg; „Mit dem Rücken zur Wand“, Galerie Schütte

1994 „Vorbild Picasso“, Hochschule für angewandte Kunst, Wien; Harenberg City Center, Dortmund; „Die Moderne oder die Überwindung eines Begriffs - Gegenständlich“, Heiligenkreuzerhof, Wien; „Für F. N.“ - Nietzsche in der bildenden Kunst der letzten 30 Jahre, Stiftung Weimarer Klassik; Städtische Galerie Rosenheim; „Befindlichkeiten“, Galerie Lang, Wien

1995 „ZerreiBprobe“, Galerie Tammen & Busch, Berlin

1996 „Realistische Kunst in Wien 1945-1995“, Wien; „Die Kraft der Bilder“, Martin-Gropiusbau, Berlin; „Elements. Austrian Paintings since 1980“, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin

BIBLIOGRAPHIE

- Rainer Wölzl. Zu Pier Paolo Pasolini: Salo - 120 Tage von Sodom. Katalog der Galerie E. Hilger. Text: Oswald Oberhuber; Wien, 1986;
- Die Länderte Welt. Ausstellungskatalog. Kunstforum, Wien, 1987;
- Rainer Wölzl. Malerei/Zeichnung 36/87. Katalog der Galerie E. Hilger, Wien und der Galerie J. Hermeyer, München. Text: Peter Gorsen; Wien, 1987;
- Trakl. Ausstellungskatalog der Galerie Vulkan; Mainz, 1987;
- Gedenkjahr 1938. Ausstellungskatalog des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Text: Angelica Bäumer; Wien, 1988;
21. Österreichischer Graphikwettbewerb. Ausstellungskatalog der Kulturabteilung der Tiroler Landesregierung; Innsbruck, 1988;
- Der geschundene Mensch. Ausstellungskatalog. Text: Peter Gorsen; Darmstadt/Frankfurt. Verlag Das Beispiel, 1989;
- Rainer Wölzl. Flügelaltar. Katalog der Galerie E. Hilger, Wien. Text: Aus „Ästhetische Theorie“ von Theodor Adorno; Wien, 1989;
- Rainer Wölzl. Zu Jean Genet-Der Balkon. Katalog der Galerie J. Hermeyer, München; Galerie Vulkan Mainz; Galerie Colmant, Brüssel; Text: Alexandra Pätzold, München;
- Rainer Wölzl. 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 Museum des 21. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Wien, 1989;
- Rainer Wölzl. Monochrom. Katalog der Galerie J. Hermeyer, München; Galerie Manfred Giesler, Berlin. Text: Manfred Wagner, München, 1989;
- Rainer Wölzl. Paul Celan. Aus „Mohn und Gedächtnis“: „Todesfuge“. Buch mit 17 Radierungen von R. W., Edition E. Hilger, Wien 1990;
- Rainer Wölzl. Rot-Schwarz. Katalog der Galerie E. Hilger, Wien. Text: Conrad Paul Liessmann; Wien 1990;
- Vienne auhourd'hui. Ausstellungskatalog des Musée de Toulon. Text: Rainer Wölzl; Toulon 1990;
- Fragmente des Lebens. Zu neueren Arbeiten von Rainer Wölzl. Text Conrad Paul Liessmann; in Kunstpresse Nr. 3/1990; S. 30 ff; Wien, 1990;
- Forum. Ausstellungskatalog der Internationalen Kunstmesse. Text: Ingo Bartsch; Düsseldorf, 1990;
- Wieder-schein. Aspekte des Religiösen in der österreichischen Gegenwartskunst. Ausstellungskatalog des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Text: Günther Dankl; Innsbruck, 1990;
22. Österreichischer Graphikwettbewerb. Ausstellungskatalog der Tiroler Landesregierung; Innsbruck, 1991;
- Würth. Eine Sammlung. Ausstellungskatalog. Text: Dieter Ronte; Jan Thorbecke Verlag; 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/Karlsruhe 1991; Vienna: Expressionist tendencies since 1945. Ausstellungskatalog des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst; Text: Otto Breicha; Wien 1992;
- Geteilte Bilder. Das Diptychon in der neuen Kunst. Ausstellungskatalog des Museums Folkwang Essen. Text: Gerhard Finckh; Essen 1992;
- Zu Papier gebracht - Wiener Kunst seit 1945. Ausstellungskatalog der Kulturabteilung der Stadt Wien, 1992;
- Triumph des Todes? Ausstellungskatalog des Museums Österreichischer Kultur, Eisenstadt, 1992;
- Rainer Wölzl. Lautréamont. Die Gesänge des Maldoror. Text: Peter Gorsen. Picus Verlag, Wien, 1992;
- Rainer Wölzl. Lautréamont. Die Gesänge des Maldoror. Kassette mit 6 Radierungen; Edition J. Hermeyer, München, 1992;
- Bilder vom Tod. Ausstellungskatalog des Historischen Museums der Stadt Wien, 1992;
- Rainer Wölzl. Ausstellungskatalog des Folkwang Museums; Text: Rudolf Burger, Gerhard Finckh, Rainer Wölzl; Essen 1992;
- Rainer Wölzl. Fernando Pessoa. Monólogo à noite. Ausstellungskatalog des Centro Cultural Sao Lourenco, 1993;
- „Wiederbegegnung“, 40 Jahre Marburger Kunstverein. Ausstellungskatalog. Text: Wolfgang Tichy. Marburg, 1993;

Rainer Wölzl. Das Konzil der Buchhalter. Ausstellungskatalog der Galerie Thurnhof und Kunstverein Horn. Text: Burghart Schmidt. Horn, 1993;
Edith Kneifl. Rainer Wölzl. Museum der Schatten. Text: Edith Kneifl. Buch mit 51 Offset(farb)lithographien von Rainer Wölzl. Edition Thurnhof, Horn, 1993;
Vorbild Picasso. Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Dieter Ronte. Text: Dieter Ronte; Harenberg Edition, Dortmund, 1994;
Für F.N. Nietzsche in der bildenden Kunst der letzten 30 Jahre. Ausstellungskatalog. Text: Hansdieter Erbsmehl. Stiftung Weimarer Klassik. Weimar, 1994;
Würth - Eine Sammlung 3. Herausgegeben vom Museum Würth durch C. Sylvia Weber. Text: Margit Zuckriegl. Jan Thorbecke Verlag Sigmaringen, 1994;
Rainer Wölzl. Federico García Lorca - Kleiner Wiener Walzer. Text: Siegfried Matzl. Harenberg Edition, Dortmund, 1994;
Die Kraft der Bilder. Ausstellungskatalog. Ars Nicolai, Berlin, 1996;
Rainer Wölzl. ... falls diese Vorstellung beibehalten wird. Zu Samuel Beckett - Der Verwaiser. Text: Gabriel Ramin Schor. Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 1996.


Besonderer Dank gilt
Reinhold Würth
für die Idee und die entgegenkommende Unterstützung
der Ausstellung

Katalog zur Ausstellung
vom 2. Oktober 1996 bis 12. Jänner 1997
in der Hirschwirtscheuer, Künzelsau

Herausgegeben von C.Sylvia Weber

60 Exemplare
erscheinen numeriert und signiert
(I/X-X/X, 1/50-50/50)
mit einer Originalradierung
im Format: 18x15 cm

© 1996 Stiftung Würth und Rainer Wölzl
Jacqueline Rugo (Text), Beate Elsen-Schwedler (Text)
Umschlag: Rainer Wölzl, Ausschnitt aus Haut VII, 1996; Öl/Papier
Gestaltung und Photographien: Rainer Wölzl
Druck: REMAprint
Satz: L. Sus'n

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der  Adolf Würth GmbH & Co KG

