

PETER GORSEN
RAINER WÖLZL

Malerei/Zeichnung
86/87

GALERIE
HILGER

PETER GORSEN
RAINER WÖLZL

Malerei/Zeichnung
86/87

GALERIE

HILGER
Wien - Frankfurt

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



Dieser Katalog erscheint
anlässlich der Ausstellungen
in der Galerie Hermeyer, München,
Juli 1987,

Galerie Hilger, Wien,
September/Oktober 1987,
und der Galerie Colmant, Brüssel,
November/Dezember 1987.

Fotos: Osterkorn, Wien

Layout: Rainer Wölzl

Produktion: Werner Hirn

Satz: Satzstudio Reisner, Wien

Druck: atlas

© Galerie Hilger, Wien,
und Galerie Hermeyer, München,
Dr. Peter Gorsen (Text)

ISBN 3-900-318-43-3

Peter Gorsen

Ecce homo

Ja! Ich weiß, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
Göthe und verzehr ich mich.
Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich!

Friedrich Nietzsche

Die schwarzen Bilder und die Mystik des Verschwindens

Erschütterter Fortschrittsglaube bewirkt apokalyptische Angst. Konnte Günter Anders in den fünfziger Jahren den fortschrittsgläubigen Zeitgeist noch als „apokalypse-blind“ charakterisieren, als fähig und willens, „eine Welt herzustellen, deren Positivität so nahtlos ist, daß sie keine Ritzen für peinliche Fragen über den Tod offenläßt“, so stellt sich die gleichzeitige Kunst der zu Ende gehenden Epoche immer mehr auf die längst fällige Angst vor dem möglichen nahen Ende ein. Katastrophenstimmung, Apokalypse-Angst, Zerstückerungs- und eschatologische Erlösungsphantasien prägen ihren parareligiösen, „apokryphen“ Fin-de-siècle-Charakter, der quer zu den Fronten der Ismen und Stile anzutreffen ist. Futuristisch-technokratische, neu-sachliche Apokalypse-Blindheit in der Kunst hat sich zu fortschritts-pessimistischen, religiösen Apokalypse-Visionen verkehrt. Der neue Rückgriff auf das Mythische und Religiöse in der Kunst läßt sich mit Hans Blumenberg als „Inbegriff derjenigen Leistungen begreifen, die surrogativ nötig und möglich sind, um eine Welt zu ertragen und in einer Welt zu leben“, die sich bei der Arbeit am eigenen Untergang moralisch unbeteiligt und neutral gibt.

Viele Bilder von Rainer Wölzl sind aus diesem Anlaß entstanden wie „Gras des Vergessens“, das er anläßlich der Waldheim-Affäre malte, und wollen nicht als Ausflucht in eine mythische Geschichtsphase mißverstanden werden. Wölzl kann sich künstlerisch und moralisch auf eine Tradition berufen, die den Maler Francis Bacon schon in den dreißiger und vierziger Jahren zu einer Neuauslegung alter Mythen wie dem Opfertod am Kreuz führte und heute einen Alfred Hrdlicka zur eschatologisch-revolutionären Umwertung des Opfertodes im Zeichen negativer Theologie und Ästhetik anstiftet. Die authentische religiöse Gegenwartskunst zeigt, was im Namen Gottes während an Unmenschlichkeit und obszöner Häßlichkeit geschieht und institutionalisiert wird. Mit Mythos und Religion als neuen Verarbeitungsformen von Wirklichkeit (Blumenberg) opponiert die gegenwärtige Kunst einer irrational gewordenen, positivistischen Aufklärung, die Rationalität und Vernunft zu bewußtlosen, amoralischen Instrumenten der Naturbeherrschung degradiert. Das Mythische, Religiöse und Mystische in dieser oppositionellen Kunst markiert keine neuerlichen Positionen der Gegenaufklärung, sondern vielmehr eine „Sehnsucht nach dem ganz Anderen“ und Nichtidentischen (Horkheimer), die das klassische Opfer der Aufklärungsphilosophie ist. Es gibt nicht nur Opfer der Religion, sondern auch Opfer der Vernunft.

In diesem Assoziationsfeld entstehen die großen schwarzen Bilder Rainer Wölzls aus den achtziger Jahren, säkuläre Märtyrerdarstellungen und Ecce homo-Motive, die den gemarterten Körper ohne christliche Attribute in der Einsamkeit des Ringens mit dem Tod und als geschundene, vom Schmerz gelähmte, statuarische Akte geben. Der Schmerzensmann und Märtyrer der Menschenklaverei ist das Thema der Golgatha-Darstellungen von 1984 und 85, die das Kompositionsschema des Flügelaltars aufgreifen. Die noch in Lasurmalerei ausgeführte erste Version zeigt drei stehende, an den Händen gefesselte Rückenfiguren, während das pastos gemalte Triptychon des

folgenden Jahres den Körper in völlig verschiedenen Leidenshaltungen darstellt. Links erscheint der liegende tote Leib mit abgespreiztem Arm, eine fragmentarische Annäherung an den toten Christus des Pietà-Typus im 15. Jahrhundert (bei Rogier van der Weyden und Petrus Christus), rechts der gekreuzigte, seitlich gegebene Leib mit auf die Brust gesunkenem Kopf und in der Mitte ein aufrecht gereckter frontaler Körper, der mit den im Rücken gefesselten Händen und dem aufwärts gerichteten Haupt dem Hingebungsgestus des Hl. Sebastian des 16. Jahrhunderts (etwa bei Perugino) verwandt ist. Der Künstler hat hier die verschiedensten kunsthistorischen Anschauungsquellen mehr unbewußt und aus dem Gedächtnis zu einer unkonventionellen, auf Leidensattribute, Assistenzfiguren und jedes Genre verzichtenden Golgatha-Darstellung verarbeitet, die allein auf die Expression der lapidaren Körper und ihre abstrakte Rhythmik setzt. Die mittlere von ihnen mit visionär nach oben gerichtetem Haupt kommt dem ambivalenten barocken Ausdruck von Schmerz und ekstatischer Entrücktheit am nächsten. Der Maler umgibt den Körper mit einem mandorlaartigen Lichthof, eine mystische (und wohl auch sexuelle) Auszeichnung, die das Leidenssymbol zum Auferstehungs- und Lebenssymbol verlebendigt, während auf den seitlichen Flügelbildern die leblosen Körper der imaginären Schächer (mit Abstufungen) nekrophiles Dunkel umfängt.

So erscheinen die beiden Farben Weiß und Schwarz als die Pole von Geburt und Tod, Freude und Trauer, Kommen und Verschwinden, Ab- und Anwesenheit, zwischen denen sich unser Leben bewegt, ein Gedanke, den bereits Kandinsky in seiner intuitiven Farbenethik erläuterte und der wohl auch der mystischen Reduktion von Farbe und Form auf das Weiße und Schwarze Quadrat bei Malewitsch zugrunde liegt. Die Bevorzugung von Schwarz sei die Verweigerung, ausführlicher, bunter und damit literarisch und banal zu werden, erklärt Rainer Wölzl. Er empfinde das Dunkle auch nicht als depressiv, sondern im Gegenteil als „absolute Farbenpracht“. Doch müsse ein Bild einfach und suggestiv sein, etwas, dem man sich nicht entziehen könne. Die Farbe hingegen lenke vom Wesentlichen zu einem anekdotischen und narrativen Stil ab. Einmal habe er die Idee gehabt, das Schwarz seiner Malerei ins Weiße umzukehren. Dies hänge mit seinem Bedürfnis nach dem Verschwinden zusammen. „Wenn die Liebe das Sich-Verlieren ist, so ist die Malerei das Verschwinden“ heißt es in einem stichwortartigen „Traktat über die Malerei des Verschwindens“ von 1983. Alles was gesehen und gemalt werden könne, ist immer schon „Vergangenheit – Vergehen – Verschwinden“. Die Wahrnehmung und das Medium des Malers laufen, wie zukunftsorientiert auch immer, dem Leben hinterher und sammeln nur die Spuren seines Vergehens und Verschwindens in der Zeit ein. Eine „Malerei des Verschwindens“ müßte letztlich im Prozeß des Malens selbst aufgehen und dem Bild entsagen, das immer schon etwas Gewordenes und zeitlich Gestorbenes, die Versinnlichung der Vergänglichkeit des Lebens ist.

Das Licht hat in der Mythologie der meisten Religionen eine himmlische und göttliche Potenz. Auch Wölzl rechnet mit der beseelenden und sakralisierenden Wirkung des Lichts, wenn er die Körper in der Tiefe des schwarzen Grundes astralleibartig aufleuchten läßt. In seinen unbunten GOLGATHA-, KOPF- und HAUTbildern arbeitet er nur mit Abtönungen von Schwarz auf Weiß, denen er gelegentlich noch Spuren von Rot- und Blautönen zur Andeutung des Inkarnats beimischt. Solche weiß aus dem Dunkel herausmodellierten Figuren von visionärem Charakter sind aus der spätmittelalterlichen Malerei bekannt. Rogier van der Weydens späte Escorial-Kreuzigung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist ein lebensgroßes Figurenbild in Grisaillemalerei, das ohne räumlichen Hintergrund und fast ohne Buntfarben auskommt. Petrus Christus läßt in seiner berühmten Madonna „Zum dürren Baum“ (um 1460) das Marienbild als beleuchtete Figur aus der Tiefe des nachtschwarzen Grundes auftauchen. Bei ihm haben neben dem Schwarz-Weiß-Kontrast auch Farben an der Formen- und Raumbildung teil, während ein melancholischer Lichtexpressionist wie Wölzl Raum und Körper vor allem durch Hell-Dunkel-Gegensätze modelliert. Aus der Spannung zwischen Helligkeit und Dunkelheit ohne Buntfarben entsteht der gespenstige Ausdruck seiner Figurationen, die sich in seinen ARCHEbildern zum Gewimmel steigern können. Durch den

Verzicht auf linearperspektivische Mittel erscheint der nächtlich-schwarze Bildraum wie ein räumlich unendliches, ozeanisches, kosmisches Ambiente, in dem die leuchtenden Leidens- und Erlöserfiguren auf- und untertauchen.

Einen Schritt weiter in der Mystik des Verschwindens und Vergehens gehen die großformatigen HAUTriptychen mit ihren fast monochromen Seitenflügeln. Am Anfang dieser Bilderserie steht die „Bartholomäushaut“, ein von Michelangelos „Jüngstem Gericht“ der Capella Sistina angeregtes Motiv. Wölzl thematisiert allein die abgezogene Haut des Märtyrers. Sie erscheint als Balg und Trophäe der Menschenschinderei auf der mittleren Tafel, während die Seitenflügel „leer“ und „abstrakt“ bleiben. Der schwarze Grund der Seitenflügel, weder ein naturalistischer Figurenhintergrund noch aber abstrakt wie ein mittelalterlicher Goldgrund, steht ganz im Zeichen der Mystik des Verschwindens und Vergehens und wird der einführenden Intuition des Betrachters überantwortet. Dieser kann und soll den in der vertrauten Form des Altartriptychons präsentierten Raum des Martyriums projektiv deuten und ergänzen. Feine Lichtschleier und Punkte, unidentifizierbare weiße Streifen, Kratzer und Flecken, ein im ganzen psychomotorischer, informeller, rein gestischer Farbauftrag, bieten sich als Hieroglyphen des gemarterten, hinfalligen Körpers an. Die monochromen Flächen der HAUTbilder werden als Epidermis und ästhetische Oberfläche ebenso malerisch zelebriert wie der traktierte Körper des Schmerzensmanns. Den Farben sind Sand und Sägespäne als Füllstoffe beigemischt, was zur reliefartigen Differenzierung der Bildoberfläche führt. Sie bekommt den stofflichen Reiz unebener Mauer- und Putzwände, die die halluzinatorische Phantasie des Betrachters herausfordern.

Zwischen 1976 und 1978 malte Wölzl, fasziniert von der Farbraummeditation Jackson Pollocks und den späten „tragischen“, braun- und grau-schwarzen Kontemplationstafeln Mark Rothkos, ausschließlich monochrome Bilder. Seine damalige „Skepsis gegenüber der Farbe“ und jedem optischen Lärm in der Malerei hat er in die großen schwarzen Bilder der achtziger Jahre übernommen. Aus ihnen spricht letztendlich die Überzeugung, daß das Ungegenständliche und Monochrome, die Malerei als reine Malerei, ebenso ein Gefühls- und Bedeutungsträger sein können wie das figurative Menschenbild. Die Lehre beim abstrakten Expressionismus führte zur Entdeckung des unbewußten, gestisch-automatischen Malprozesses und seiner spirituellen Kontrollierbarkeit. Malerei um ihrer selbst betrieben kennt keinen Widerspruch zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. Im Gegenteil – bei Rainer Wölzl deutet alles auf ihre magische Synthese hin, wenn in seinen Triptychen die figurativen und informellen Motive (wie beim großen Anreger Bacon) von einem einheitlichen Gestus zusammengezwungen und damit malerisch gleich behandelt werden. Der Stammbaum der Bartholomäus-Marter geht auf den Marsyas der antiken Mythologie zurück, der zur Strafe für seine anmaßende Herausforderung Apollos, dem er im musischen Wettstreit unterliegt, gehäutet wird. Sein steif und wehrlos am Baum gefesselt hängender Körper wurde im 3. Jahrhundert in der Kunst von Pergamon zum Prototyp der Schmerzdarstellung. Ohne Rücksicht auf konkrete historische Vorbilder verdichtet Wölzl den heidnisch-antiken mit dem mittelalterlichen Schmerzensmann des Christentums zu einer mehrdeutigen, synkretistischen Leidensfigur, die die Gegensätze von Schmerz und ekstatischer Verzückung, Tod und Wiedergeburt, Eros und Thanatos in einem durchaus mystisch-barocken Sinn vereint. In den HAUTbildern erscheint das Opfer gestisch ambivalent auch als Erlöserfigur mit himmelwärts gerichtetem Haupt. Der dreiteilige erotische „Pagane Torso“ läßt eher an die Kreuzigungsfolter in einem orphisch-dionysischen Mysterienkult denken. Doch auch hier steht der Opfertod des Himmelsmenschen mit ausgebreiteten Armstümpfen und obszön erektilen Glied stellvertretend für die Verbindung zum Überirdischen, die Vereinigung mit der Gottheit.

Der Künstler reduziert die vielen mythologischen, religiösen, gnostischen, kunst- und kulturhistorischen Einkleidungen der imaginären Mensch-Gott-Relation auf einen axiomatischen, alogischen Kern, den er in der Liebe und im Selbstopfer des Menschen erblickt. Der mystischen Einheit des Irdischen mit dem Göttlichen entspricht auf der ästhetischen Ebene die „Malerei des Ver-

schwindens“, in der Bild und Prozeß eins geworden wären – eine Sehnsucht, von der die schwarzen (und ungemalten weißen) Bilder ein beredter Ausdruck sind.

In der noch offenen Serie der OPFERbilder, die Kafka, Genet und Pasolini gewidmet und noch für Freud, Trakl, Ingeborg Bachmann und (den Kontrabassisten und Komponisten) Charles Mingus vorgesehen sind, wird die Frage nach dem Sinn des Opfers auf mehr absurde Weise angegangen. Sie ist im Grunde nicht rational beantwortbar. Das Opfer wird wie die Liebe gegeben oder nicht gegeben – ohne Angabe von Vernunftgründen. Man kann sich auf diesem irrationalen Feld nichts aussuchen, sagt der Künstler, der von seiner ambivalenten Einstellung gegenüber dieser Zwangssituation keinen Hehl macht.

Die extrem hochformatigen Bilder der OPFERserie in Rot-Weiß-Kontrast weisen alle den gleichen erschreckenden Block auf, der Katafalk, Richtstätte, Altar, weiß bezogene Bettstatt und Liebeslager in einem zu sein scheint, womit den Opfern und Liebenden der gleiche Platz zugewiesen wird. Der weibliche und männliche Mensch erwartet nackt und ergeben auf der erhöhten Plattform liegend seine Erfüllung. In den nachfolgenden, den literarischen Außenseitern Kafka, Genet, Pasolini gewidmeten Versionen wird diese Allegorie des Opfers und der Liebe scheinbar ironisch und boshaft demoliert. Das mit dem rituellen Tuch bedeckte Podest bleibt leer oder ist von Gregor Samsas lächerlichem Hut bedeckt. Die Delinquenten des Opfer- und Liebesrituals suchen in einem absurd wörtlichen Sinn den rituellen Platz zu ergründen und hinter das Geheimnis von Opfer und Liebe zu kommen. Doch der weiß verhüllte erratische Block bleibt für sie ein Fremdes, das sich in die menschliche, von Ratio und Vernunft bestimmte Vorstellungswelt nicht einfügen läßt. Dies allein scheint sein Sinn zu sein. Wie eingangs bemerkt, steht der Künstler auf der moralischen Seite der Vernunfts- und Fortschrittskritik. Die Abwehr der eindimensionalen, heute in Irrationalismus umschlagenden Rationalität ist es, die ihm den Zugang zur unorthodoxen „Sehnsucht nach dem ganz Anderen“ ermöglicht und damit auch seine Kunst dem Absurden, Unverstehbaren, Religiösen, Mystischen öffnet.

Mystik verträgt keinen Überfluß. Rainer Wölzls lapidare Leidens- und Erlösungsikonographie kommt mit ganz wenigen Zeichen, Figuren und Figurenkonstellationen aus. (Wortreicher, erzählerischer und auch farbiger erweist er sich in seinen literarisch angeregten Pastell-Zyklen wie den „120 Tagen von Sodom – Pasolini“ von 1985 und dem „Balkon-Genet“ von 1987.) Neben die Erlöserfigur des Schmerzensmannes treten die Schmerzensfrau (wie in dem das Mona Lisa-Sphinx-Klischee zerstörenden KOPFtriptychon) und das von Geschlechtslegenden, dem Sündenfall- und Unbeflecktheitsmythos, ruinierte Menschenpaar, die Rückverwandlung von Adam und Eva, Joseph und Maria in ein normales „scharmlöses“ Liebespaar. Als das die paulinisch-patriarchale Ideologie sprengende Hauptthema erscheint dem Künstler die Darstellung des nackten geschlechtlichen häßlichen (nicht idealisierten) Menschen. Über sein Naturstudium gibt ein umfangreicher Fundus von Aktzeichnungen Auskunft. In den verschiedenen Beischlafdarstellungen triumphiert stets die Paarkonstellation über die Isolation des sexistischen Mannes und der sexualisierten Objektfrau. Das biedermeierlich ausführende Sittenbild liegt dem Maler nicht. Es gibt weder Verführer noch Verführte. Er zeichnet einen Eros ohne Umschweife und Koketterie. Diese schwer beweglichen erotischen Paare, manchmal im Rot-Schwarz-Kontrast der pompejanischen Freskomalerei der Villa dei Misteri, erheben sich im ort- und zeitlosen Bildraum wie Kolosse einer archaischen, lapidaren Wollust. Mann und Frau sind eine spiegelbildlich ausgeglichene Zweiheit in der Einheit, oder sie verwirren sich zu einem „anagrammatischen“ plastischen Knäuel, das in Subjekt und Objekt der Lust nicht mehr unterscheidbar ist. So verbündet sich am Ende – scheinbar widersprüchlich – die religiöse Mystik des Verschwindens in der monochromen Malerei mit einer diesseitigen veristischen Ästhetik des Häßlichen zum Bekenntnis der Einheit der Geschlechter. Mensch und Gott, Mann und Frau sollen vermählt und eins sein. Dafür werden Liebe und Opfer erbracht. Dieser Monismus ist der geheime Antrieb jeder erotischen Religion und Kunst. Rainer Wölzl hat ihm nachgegeben.

Peter Gorsen

Ecce homo

Ja! Ich weiß, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
Glühe und verzehr ich mich.
Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich!

Friedrich Nietzsche

The Black Paintings and The Mystic Disappearance

Belief in progress when upset leads to apocalyptic fear. While Günter Anders could characterize the progress-oriented zeitgeist of the 1950s as being "blind to the apocalypse," as being able and willing "to produce a world whose positivism is so complete that it does not leave open any cracks for disconcerting questions about death," the contemporaneous art of the epoch now nearing its conclusion is progressively attuning to the long overdue fear of the possible end in sight. An inkling of disaster, fear of apocalypse, visions of dismemberment and eschatological deliverance mark its para-religious, "apocryphal" fin-de-siècle character to be found across the fronts of isms and styles. In art, the futuristic-technocratic, neorealistic blindness towards the end has reversed into progress-pessimistic religious visions of an apocalypse. The new recourse to the mythic and religious in art may be understood, as Hans Blumenberg expresses it, as the "typicification of the activities surrogatively necessary and possible to endure and live in a world" which affects to be morally unconcerned and neutral while working at its own doom.

Many of Rainer Wölzl's paintings have been created from this source, such as "Grass of Oblivion" which stems from the Waldheim affair, and should not be mistaken as a retreat into a mythical phase of history. Artistically and ethically, Wölzl can plead a tradition which, already in the 1930s and '40s, made painter Francis Bacon find a new interpretation for old myths such as the sacrifice on the cross, and which today incites Alfred Hrdlicka to an eschatological-revolutionary reevaluation of the sacrifice with reference to negative theology and aesthetics. Authentic religious contemporary art demonstrates the cruelty and obscene hideousness which continually happen and are institutionalized in the name of God. Using myth and religion as new forms of processing reality (Blumenberg), present-day art opposes the positivist enlightenment become irrational, which degrades rationality and reason into insensible amoral tools for dominating nature. The mythic, religious and mystic components of this dissenting art mark no new positions of counter-enlightenment, but rather a "longing for the entirely different" and unidentical (Horkheimer) which is the classical victim of the philosophy of enlightenment. There are not just victims of religion, but also victims of reason.

Within this associative framework Rainer Wölzl created his great black paintings of the 1980s, secular portrayals of martyrs and ecce homo motifs which depict the tortured bodies without any Christian attributes in the loneliness of their struggle with death, and as tormented statuary nudes crippled with pain. The Man of Sorrows and martyr of human slavery is the subject of the Golgatha series of '84 and '85 which takes up the compositional scheme of a winged altarpiece. The first version, done in varnish, shows three standing figures from the back, bound by their hands, while the impasto triptych of the following year depicts the body in very different postures of suffering. On the left wing, a prostrate dead body is shown with its arm thrown to the side, a fragmentary approach to the dead Christ of the 15th century Pietà type (Rogier van der Weyden and Petrus Christus); on the

right wing, the crucified body is painted from aside with head fallen forward; the middle piece shows a standing body from the front, whose hands tied in the back and erect head relate to the devotional gesture of 16th century St. Sebastian (compare Perugino). The artist used a variety of art-historical references subconsciously and from memory to make an unconventional representation of Golgatha, foregoing any attributes of suffering, assistant figures and any genre, and relying solely on the language of the laconic bodies and their abstract rhythm. The central figure, with its head turned up as if seeing a vision, is nearest to the ambivalent baroque expression of pain and ecstatic trance. The painter surrounds the body with a mandorla-type halo, a mystic (as well as sexual) distinction which vitalizes the symbol of suffering into a symbol of resurrection and life, while the inanimate bodies of the imaginary thieves on the side panels are enveloped by necrophile dark (with graduations).

In this way, the two colors black and white appear as the vicissitudes of birth and death, happiness and sorrow, coming and going, presence and absence, between which our life alternates, a concept already explained by Kandinski in his intuitive ethics of colors, and which also appears to be at the root of Malevits' mystic reduction of color and shape to the White and Black Square. To prefer black is to refuse to become more explicit, more colorful and thus literary and banal, says Rainer Wölzl. To him black is not depressive, but on the contrary a "blaze of colors." But, he says, a painting must be simple and suggestive, something you cannot hide from. Color distracts from the essential towards an anecdotal and narrative style. Once he had the idea of reversing the black of his painting into white. This was connected with his need for disappearing. "When love means losing yourself, then painting means vanishing," states a short "Tractate on Painting as an Act of Disappearance" of 1983. Everything that can be seen and painted is always "past - passing - fading - vanishing." A painter's perception and medium, no matter how future-oriented they may be, are ever behindhand with life and only pick up the traces of its passing and vanishing in time. Such "disappearance painting" would in the end have to be absorbed in the process of painting itself and renounce the picture which has always been something that has become and died in time, the sensualization of the fleetingness of life.

Most religious mythologies invest the light with a celestial and divine power. Wölzl too relies on the animating and sacralizing effect of light when he paints his bodies lit up like astrals in the depth of the black background or orbited by abstract shapes of light. In his uncolored Golgatha, Head and Skin series he uses only shades of black and white, to which he occasionally adds traces of red and blue to suggest the flesh tint. Such figures of visionary character molded from the dark are known from late medieval painting. Rogier van der Weyden's late Escorial crucifixion from the mid 15th century is a life-size painting of figures in grisaille technique which uses no spatial background and almost no polychrome colors. Petrus Christus, in his famous Madonna "At the Withered Tree" (around 1460), has the image of Mary dawn as a lighted figure from the depths of the pitch-black background. In addition to the black-and-white contrast, he also puts in colors to indicate shapes and space, while a melancholic light expressionist such as Wölzl molds space and body mainly by light-dark opposites. Out of the tension between light and dark without polychrome colors rises the eerie expression of his figurations which, in his Ark paintings, may intensify into a teeming throng. By foregoing linear perspective, he makes the nocturnally black space of the painting appear like a spatially infinite, oceanic, cosmic ambient in which the luminous figures of suffering and deliverance emerge and submerge.

The next step in the mystic disappearance and fading is taken by the large-scale Skin triptychs with their almost monochromic wings. The series starts with "Bartholomew's Skin," a motif inspired by Michelangelo's "Last Judgement" in the Sistine Chapel. Wölzl concentrates entirely on the martyr's flayed skin. It appears on the central panel as a hide and trophy of human torment, while the two wings remain "empty" and "abstract." The black background of the wings, neither naturalistic backdrop of figures nor abstract like a medieval gilt ground, revolves entirely around the mystic

disappearance, and is surrendered to the sympathetic intuition of the observer, who may and should projectively interpret and supplement the place of martyrdom in the familiar form of the altar triptych. A haze of light and dots, unidentifiable white lines, scratches and speckles, an altogether psychomotoric, informal, purely gestical application of colors offer themselves as hieroglyphs of the tortured and weak body. The monochromic expanses of the Skin series are ceremoniously painted as epidermis and aesthetic surface same as the tormented body of the Man of Sorrows. The colors are mixed with sand and sawdust acting as fillers, which produces the relief-like differentiation on canvas. In this way we get the material attraction of uneven walls of brick and plaster which challenge the hallucinatory imagination of the observer.

Between 1976 and 1978, Wölzl, fascinated by Jackson Pollock's color-space meditation and Mark Rothko's late "tragic" brown and gray-black contemplation panels, painted only monochromic paintings. That "scepticism against color" and every optical noise in painting he continued into the great black paintings of the '80s. In the final analysis, they voice the conviction that the non-realistic and monochromatic, the painting as pure painting, may convey feeling and meaning just as much as the figurative image of man does. The theory of abstract expressionism led to the discovery of the unconscious, gestural-automatic process of painting and its spiritual controllability. Painting for painting's sake does not know any contradiction between abstraction and realism. On the contrary – in Rainer Wölzl's oeuvre everything points to their magical synthesis, such as when he forces together by a uniform gestus and thus treats equally the figurative and informal motifs in his triptychs (similar to Bacon, his great source of inspiration).

Tortured Bartholomew's ancestor is Marsyas of classical mythology, who was conquered by Apollo in a musical contest and flayed alive as a punishment for his presumptuous challenge. In 3rd century Pergamum, his stiff and helpless body, tied to a tree, became the prototype of depicting pain in art. Regardless of actual historical models, Wölzl condenses the ancient heathen with the medieval Christian Man of Sorrows into an equivocal, syncretistic figure of suffering that combines the contrasts of pain and ecstatic trance, death and rebirth, Eros and Thanatos in a quite mystical-baroque sense. In the Skin paintings, the victim, in an ambivalent gesture, also appears as a redeemer with his head turned up to heaven. The erotic three-part "Pagane Torso" reminds one rather of a crucifixion in an Orphic-Dionysian cult. But here again the sacrificial death of the celestial figure with spread arm stumps and obscenely erectile member stands vicariously for the link to the divine, the union with the deity.

The artist reduces the many mythological, religious, gnostic, art and cultural historical investitures of the imaginary man-god relationship to an axiomatic alogical core which for him is the love and self-sacrifice of man. The mystic union of the earthly with the heavenly corresponds, at an aesthetic level, to the "disappearance painting," in which painting and process would have become as one – an aspiration eloquently expressed in the black (and unpainted white) pictures.

The as yet uncompleted series of Sacrifice paintings, dedicated to Kafka, Genet and Pasolini, and planned on Freud, Trakl, Ingeborg Bachmann and (contrabassist and composer) Charles Mingus, asks the question of the sense of sacrifice in a more absurd way. Actually there is no rational answer. Like love, a sacrifice is either offered or not offered – without giving reasons. You have no choice in this irrational field, says the artist, who is quite open about his ambivalent attitude towards such a compulsive situation.

The extremely high-format paintings of the Sacrifice series in red and white all show the same terrible block which is catafalque, place of execution, altar, white-lined bedstead and love bed all in one, so that victims and lovers are assigned the same place. The naked and resigned male or female, lying on the elevated platform, is awaiting fulfillment. In the following versions, dedicated to the literary outsiders Kafka, Genet and Pasolini, this allegory of sacrifice and love is demolished with apparent irony and malice. The pedestal, covered with the ritual cloth, remains empty or is covered by Gregor Samsa's ridiculous hat. The delinquents of the rites of sacrifice and love strive to

penetrate the ceremonial site in an absurdly literal sense, and to discover the secret of sacrifice and love. But the erratic block shrouded in white remains strange to them, something that cannot be fitted into the human mind which is determined by ratio and reason. This alone seems to be its purpose. As noted in the beginning, the artist is one of the ethical critics of reason and progress. It is resistance to the one-dimensional rationality as it is now turning into irrationalism which gives him access to the unorthodox "longing for the entirely different" and thus opens his art to the absurd, the incomprehensible, the religious, the mystical.

The mystical does not tolerate abundance. Rainer Wölzl's terse iconography of suffering and salvation makes do with very few signs, symbols, figures and arrangements. (He shows his more verbose, narrative and colorful side in his pastel series of literary inspiration, such as "The 120 Days of Sodom - Pasolini" of 1985, and the "Balcony - Genet" of 1987.) Apart from the redeemer figure of the Man of Sorrows, we find the Woman of Sorrows (like in the Head triptych that destroys the Mona Lisa-sphinx cliché) and the human couple ruined by sexual legends, the myths of the Fall of Man and the Immaculate Conception, Adam and Eve, Joseph and Mary changing back into a normal, "shameless" pair of lovers. For the artist, the main subject, in a clean break from the Pauline-patriarchal ideology, is the representation of naked, sexual, ugly (non-idealized) man. He learns from nature, as is witnessed by a rich fund of nude studies. In his various depictions of the sexual act, the pair constellation always triumphs over the isolation of sexist man and sexualized object woman. Not for him the elaborate Biedermeier-type conversation pieces. His paintings have neither seducers nor seduced. His Eros is unembellished and blunt. The sluggishly moving erotic couples, sometimes painted in the red-and-black contrast of the Pompeian frescos in the Villa dei Misteri, rise like colossi of an archaic, lapidary wantonness in the place- and timeless space of the canvas. Man and woman are a mirror-balanced duality in unity, or they become entwined in an "anagrammatic" plastic tangle where the subject and object of lust can no longer be distinguished. Thus in the end - in seeming contradiction - the religiously mystic disappearance in monochromic painting allies itself with the secular veristic aesthetics of ugliness to profess the oneness of the sexes. Human and God, man and woman should be wedded and as one. For this, love and sacrifice are offered. This monism is the secret motor of every erotic religion and art. Rainer Wölzl has yielded to it.

Peter Gorsen

Ecce homo

Où, je sais d'où je descends!
Inassouvi comme la flamme,
Je brûle et me consume.
La lumière devient tout ce que je suis,
Le charbon tout ce que je laisse.
Ah, certes, je suis une flamme!

Friedrich Nietzsche

Les tableaux noirs et la mystique de la dissolution

L'ébranlement de la croyance au progrès déclenche une angoisse apocalyptique. Dans les années Cinquante, Günter Anders pouvait définir l'esprit du temps croyant au progrès encore comme «aveugle à l'apocalypse», capable et résolu de «faire un monde d'une positivité tellement polie et lisse qu'elle ne se laisse pas érafler par des questions embarrassantes sur la mort». Au contraire, l'art contemporain de l'époque qui va à sa fin est de plus en plus axé sur la peur, déjà prête depuis longtemps à se manifester, de la fin qui peut être proche. Une atmosphère de catastrophe, une peur de l'apocalypse, des fantaisies de démembrement et des fantaisies eschatologiques de rédemption marquent son caractère de fin de siècle parareligieux et «apocryphe», retrouvable parmi tous les «-ismes» et les styles. Dans l'art, ce qui autrefois était une incapacité futuriste et technocrate, néo-réaliste de voir l'apocalypse, s'est transformé maintenant en des visions religieuses d'apocalypse, chargées de pessimisme envers le progrès. Le recours de l'art à l'élément mythique et religieux est saisi par Hans Blumenberg comme «la quintessence des performances, qui sont nécessaires et possibles en tant que succédanés pour supporter un monde et vivre dans un monde qui se montre moralement non concerné et indifférent, tout en travaillant à sa propre décadence. C'est de là que beaucoup de tableaux de Rainer Wölzl tirent leur origine, comme «Gras des Vergessens» («l'herbe de l'oubli»), que l'artiste a réalisé lors du scandale de Waldheim. Ce serait un malentendu que d'interpréter l'intention de ces tableaux comme fuite dans une phase mythique de l'histoire. Wölzl peut se référer du point de vue artistique et moral à une tradition qui, déjà dans les années Trente et Quarante, poussa le peintre Francis Bacon à une nouvelle interprétation d'anciens mythes comme le sacrifice de la Croix et qui, aujourd'hui, incite Alfred Hrdlicka à un renversement eschatologique et révolutionnaire des valeurs du sacrifice sous le signe d'une théologie et d'une esthétique négatives. L'art religieux authentique de notre époque montre toute l'inhumanité et l'obscène laideur qui sont constamment produites et institutionnalisées au nom de Dieu. En se servant du mythe et de la religion comme nouvelles formes d'élaboration de la réalité (Blumenberg), l'art contemporain s'oppose à une philosophie des Lumières positiviste, mais devenue irrationnelle, qui dégrade la rationalité et la raison en les réduisant à des instruments de conquête de la nature privés de conscience et de morale. L'élément mythique, religieux et mystique présent dans cet art d'opposition ne signale pas une position nouvelle de la philosophie qui est contre celle des Lumières, mais plutôt une «nostalgie pour ce qui est complètement différent» et non-identique (Horkheimer), qui est la victime classique de la philosophie des Lumières. Il n'y a pas seulement des victimes de la religion, mais aussi des victimes de la Raison.

C'est dans ce champ d'associations que prennent naissance les grands tableaux noirs de Rainer Wölzl des années Quatrevingts. Il s'agit de représentations séculières de martyrs et de motifs d'Ecce Homo reproduisant, sans les attributs chrétiens, le corps martyrisé et seul dans la lutte contre la mort, un nu écorché, statuaire et paralysé par la douleur. L'homme souffrant et martyr de l'esclavage humain constitue le motif des représentations du Golgotha des années 1984 et 1985, qui s'inspirent du schéma de composition du triptyque. La première version, exécutée encore en glaciais,

montre trois figures vues de dos, qui se tiennent debout, les mains liées, tandis que le triptyque de l'année suivante, peint en pleine pâte, représente le corps dans des attitudes de souffrance complètement différentes. A gauche il y a le corps sans vie, allongé avec un bras écarté, une approche fragmentaire du Christ mort dans le genre de la Pietà du XV^e siècle (chez Rogier van der Weyden et Petrus Christus), à droite le corps crucifié, vu de côté, la tête penchée sur la poitrine, et au milieu un corps présenté de face et droit dont les mains liées derrière le dos et la tête relevée suggèrent une ressemblance avec le geste de dévouement du Saint Sébastien du XVI^e siècle (comme par exemple chez Perugino). Ici, l'artiste a élaboré les sources d'idées les plus diverses de l'histoire de l'art d'une façon plutôt instinctive et a puisé de sa mémoire pour réaliser une représentation inconventionnelle du Golgotha, qui renonce aux attributs de la souffrance, aux figures qui prêtent assistance et à tout genre et qui vise seulement à l'expression des corps lapidaires et de leur rythmique abstraite. La figure centrale, à la tête levée vers le haut d'un geste visionnaire, s'approche beaucoup de l'expression baroque ambivalente de douleur et de béatitude extatique. L'artiste entoure le corps d'un halo de lumière, une sorte de mandorle, une distinction mystique (et certes aussi sexuelle) qui anime le symbole de la souffrance et qui en fait un symbole de la résurrection et de la vie, tandis que dans les tableaux latéraux une obscurité nécrophile environne les corps sans vie des larrons imaginaires (avec des nuances).

Le blanc et le noir se manifestent comme les pôles de la naissance et de la mort, de la joie et de la mort, de la venue et de la disparition, de la présence et de l'absence, entre lesquels notre vie se meut, une pensée que déjà Kandinsky formulait dans son éthique intuitive des couleurs et qui certes est à la base de la réduction mystique de la couleur et de la forme au carré blanc et noir de Malewitsch. Rainer Wölzl explique que par sa préférence pour le noir il exprime son refus de devenir plus détaillé, plus coloré et, ainsi, littéraire et banal. Il ne ressent pas le sombre comme dépressif mais, bien au contraire, comme «éclat absolu des couleurs».

Un tableau doit être, selon lui, simple et suggestif, quelque chose auquel on ne peut pas échapper, tandis que la couleur distrait de l'essentiel et détourne sur un style anecdotique et narratif. Rainer Wölzl dit d'avoir eu une fois l'idée de renverser le noir de sa peinture en blanc. Il en donne l'explication par son besoin de dissolution. «Si l'amour est l'abandon de soi-même, la peinture est alors la dissolution», écrit-il dans un schématique «Traité sur la peinture de la dissolution» de 1983. Selon l'artiste, tout ce qui peut se produire et être peint, est toujours déjà «passé – disparition – dissolution». La perception du peintre et son moyen d'expression, tout orienté qu'il soit vers le futur, courent après la vie et n'en recueillent que les traces, laissées dans le temps, de sa disparition et de sa dissolution. Une «peinture de la dissolution» devrait selon Rainer Wölzl, en fin de compte, se dissoudre à l'acte-même d'être peinte et renoncer à l'image, qui est toujours quelque chose de devenu, périssable et mort, la représentation sensible de la caducité de la vie.

Dans la mythologie de presque toutes les religions, la lumière a une puissance céleste et divine. Wölzl aussi recourt à l'effet d'animation et de sacralisation de la lumière quand il fait rayonner les corps d'une lumière astrale dans la profondeur de l'abysse noir ou qu'il laisse voler autour d'eux des formes abstraites de lumière. Dans ses tableaux sans couleur du Golgotha («Golgothabilder»), de la tête («Kopfbilder») et de la peau («Hautbilder») il se sert seulement de nuances en blanc et noir, auxquelles il mélange parfois aussi des traces de rouge et de bleu pour ébaucher l'incarnat. De telles figures au caractère visionnaire, modelées en blanc et ressortissant du noir, sont connues dans la peinture du bas moyen âge. La Crucifixion de l'Escorial, de Rogier van der Weyden, qui remonte à la moitié du XV^e siècle, est une grisaille représentant une figure en grandeur naturelle presque sans arrière-plan ni couleurs. Petrus Christus, dans sa célèbre Madone «A l'arbre sec» (vers 1460), fait surgir du fond de la profonde nuit noire l'image de Marie rayonnante de lumière. Chez cet artiste, il y a, à côté du contraste en blanc et noir, des couleurs, qui contribuent à créer les formes et l'espace, tandis qu'un expressionniste mélancolique de la lumière tel que Wölzl modèle l'espace et les corps surtout par les contrastes de clair-obscur. De la tension entre la luminosité et l'obscurité, sans apport de couleurs, vient l'expression spectrale de ses figurations, dont l'intensité et la fréquence se multiplient dans les archétableaux («Archebilder»). Par la renonciation à des moyens de perspective

linéaire, l'espace noir nuit du tableau apparaît comme un milieu cosmique, océanique, infini, dans lequel les figures rayonnantes de lumière des souffrants et des Rédempteurs se dissolvent ou surgissent.

C'est encore plus loin que vont dans la mystique de la disparition et de la dissolution, les Triptyques de la peau («Hautriptychen»), de grand format, avec leurs volets presque monochromes. Le point de départ de cette série de tableaux est constitué par la «Peau de Barthélemy», un motif auquel l'artiste a été incité par le «Jugement Dernier» de Michel-Ange de la Chapelle Sixtine. Wölzl ne traite que le thème de la peau du martyr écorché. La peau est présentée comme dépouille et trophée de l'écorcherie des hommes dans le panneau central, tandis que les volets restent «vides» et «abstraits». Le fond noir des volets, qui n'est ni un fond naturaliste des figures ni abstrait comme le fond d'or du moyen âge, est totalement sous le signe de la mystique de la dissolution et de la disparition et est livré au pouvoir d'intuition de l'observateur. L'observateur peut et doit interpréter et compléter par une opération de projection l'espace du «martyrium» présenté sous la forme familière du triptyque d'autel. De légers voiles de lumière et de fins points, des taches, des rayures et des traces indistinctes blanches, une façon psychomorphe, informelle et purement gestuelle d'appliquer les couches de peinture s'offrent comme des hiéroglyphes du corps martyrisé et caduc. Les surfaces monochromes des tableaux de la peau sont exaltées comme épiderme et superficie esthétique d'une manière aussi expressive que le corps torturé de l'homme souffrant. Aux couleurs sont incorporées des matières de rembourrage telles que le sable et les copeaux, ce qui crée des reliefs se détachant du fond du tableau. La surface prend ainsi l'aspect séduisant de murs irréguliers qui excitent la fantaisie hallucinatoire de l'observateur.

Entre 1976 et 1978, Wölzl n'a peint que des tableaux monochromes, fasciné par la méditation «chromo-spatiale» de Jackson Pollock et les panneaux contemplatifs tardifs de Mark Rothko, «tragiques», en marron-noir et gris-noir. Dans les grands tableaux noirs des années Quatrevingts, il a repris son «scepticisme» d'alors «envers la couleur» et tout bruit optique dans la peinture. Il y rend éloquente la conviction que l'élément non figuratif et monochrome et la peinture pure peuvent avoir autant de charge de sentiments et de sens que l'image figurative de l'homme. La doctrine de l'expressionnisme abstrait a conduit à la découverte de l'opération de peinture inconsciente, gestuellement automatique et de la possibilité spirituelle d'en contrôler le travail. La peinture pour la peinture ne connaît pas de contradictions entre l'abstrait et le figuratif. Au contraire. Chez Rainer Wölzl, tout indique une synthèse magique de ces deux éléments lorsque dans ses triptyques les motifs figuratifs et informels (tout comme chez le grand inspirateur Bacon) sont rapprochés les uns des autres par un geste unitaire et traités ainsi de la même manière en peinture.

L'arbre généalogique des martyrs du genre de Barthélemy remonte au Marsyas de la mythologie de l'antiquité, écorché en punition de son insolent défi à Apollon auquel il succomba dans la compétition musicale avec lui. Son corps raide, accroché à l'arbre et livré à toute attaque devint au III^e siècle, dans l'art de Pergame, le prototype de la représentation de la douleur. Sans s'arrêter sur des modèles historiques concrets, Wölzl cristallise, en unissant l'homme souffrant de l'antiquité payenne avec celui du moyen âge chrétien, une figure de douleur plurivalente et syncrétiste qui concilie dans un sens mystique tout à fait baroque les pôles opposés de la douleur et de la béatitude extatique, de la mort et de la résurrection, de l'Eros et du Thanatos. Dans les tableaux de la peau, les gestes de la victime se présentent ambivalents, car la tête levée vers le ciel suggère aussi la figure du Rédempteur. Le «Torso Payen» («Pagane Torso»), érotique et composé de trois parties, fait penser plutôt aux tortures du supplice de la Croix dans un culte des mystères orphiques et dionysiaques. Mais aussi ici le sacrifice de l'homme divin aux moignons de bras ouverts et au membre obscènement erectile, représente le rapport avec le surnaturel, l'union avec la divinité.

Wölzl réduit les nombreuses enveloppes mythologiques, religieuses, gnostiques, artistiques et culturelles de la relation imaginaire homme/Dieu à un noyau axiomatique et alogique constitué, selon son optique, de l'amour et du sacrifice de soi de l'homme. A l'union mystique du terrestre avec le divin correspond sur le plan esthétique la «peinture de la dissolution», dans laquelle l'image et le processus pour arriver à l'image devraient devenir une seule chose – une nostalgie, dont les

tableaux noirs (et les blancs qui non pas été peints) sont une expression, comme nous avons déjà expliqué.

Dans la série encore inachevée des tableaux du sacrifice («Opferbilder»), qui sont dédiés à Kafka, Genet et Pasolini et prévus encore pour Freud, Trakl, Ingeborg Bachmann et le contrebassiste et compositeur Charles Mingus, Wölzl aborde d'une façon plus absurde la question sur le sens du sacrifice, une question à laquelle, au fond, on ne peut pas répondre rationnellement. Le sacrifice est, tout comme l'amour, offert ou non, sans l'indication de raisons rationnelles. Dans cette sphère irrationnelle on ne peut pas faire un choix, dit l'artiste, qui ne fait pas mystère de sa position ambivalente envers cette situation de contrainte.

Les tableaux de la série du sacrifice («Opferserie»), d'un format extrêmement haut et avec un contraste blanc-rouge, présentent tous le même bloc terrifiant qui semble être en même temps catafalque, échafaud, autel, lit recouvert de draps blancs et couche d'amour et par lequel aux victimes et aux amants est attribuée la même place. Le couple nu d'amants attend avec abnégation, couché sur la plate-forme surélevée, l'accomplissement de ses désirs. Dans les versions suivantes des tableaux du sacrifice, dédiées aux «outsiders» de la littérature tels que Kafka, Genet et Pasolini, cette allégorie du sacrifice et de l'amour est démolie d'une façon apparemment ironique et méchante. L'estrade recouverte du drap rituel reste vide ou bien on y pose dessus le chapeau ridicule de Grégoire Samsa. Les délinquants du rituel de sacrifice et d'amour cherchent à sonder dans un sens absurdement littéral le lieu rituel et à éventer le secret du sacrifice et de l'amour. Mais le bloc erratique recouvert en blanc reste pour eux un élément étranger, qui ne se laisse pas incorporer dans le monde que l'homme se représente et qui est déterminé par la Raison. Et c'est là le sens que le bloc semble avoir. Comme nous avons déjà remarqué au début, l'artiste prend une position morale dans la critique à la Raison et au progrès. C'est le refus de la rationalité à une seule dimension et maintenant renversée en irrationalisme qui lui permet l'accès à la «nostalgie» non orthodoxe «pour ce qui est complètement différent» et qui ouvre ainsi son art à l'absurde, à l'incompréhensible, au religieux et aux mystique.

La mystique ne supporte pas une surabondance. A l'iconographie lapidaire de la douleur et de la rédemption suffisent, chez Rainer Wölzl, très peu de signes, de figures et de constellations de figures. (L'artiste se montre plus bavard, plus narratif et aussi plus riche en couleurs dans les cycles en pastels inspirés de la littérature tels que «Les Cent Vingt Journées de Sodome – Pasolini» de 1985 et le «Balcon – Genet» de 1987. A côté de l'homme souffrant et rédempteur, il y a aussi la femme souffrante (comme le triptyque de la fête – «Kopftriptychon» – qui détruit le cliché de Mona Lisa et de la Sphinx) et le couple déchu des légendes du sexe et du mythe du pécher originel et de la pureté. Il s'agit ici de la transformation d'Adam et Eve, de Joseph et de Marie en un couple d'amants normal et «impudique». La représentation de l'être humain dans son sexe et dans sa laideur (non idéalisée) semble à l'artiste le sujet principal qui dépasse l'idéologie paulinienne patriarcale.

Un énorme recueil de dessins de nus témoigne de l'étude faite par l'artiste au naturel sur la nudité. Dans les différentes représentations de l'acte sexuel, la constellation du couple triomphe toujours sur l'isolement de l'homme sexiste et de la femme-objet sexualisée. L'artiste n'aime pas le tableau de mœurs s'accomplissant d'une façon prude. Chez lui, il n'y a ni un séducteur ni une séduite. L'artiste dessine un Eros sans ambages ni coquetterie. Ses couples aux mouvements lourds, parfois peints dans le contraste de rouge et de noir propre aux fresques pompéiennes de la «Villa dei Misteri», surgissent dans l'espace du tableau, qui n'a aucune référence de temps ni de lieu, comme les colosses d'une volupté archaïque et lapidaire. L'homme et la femme sont une dualité se réfléchissant harmonieusement dans l'unité ou bien s'entortillant et se transformant en une pelote «anagrammatique» et plastique, où il n'est plus possible de distinguer celui qui éprouve le plaisir de l'objet du plaisir. Ainsi, dans la peinture monochrome, la mystique religieuse de la dissolution s'allie, à la fin, d'une manière apparemment contradictoire, avec une esthétique vériste et terrestre de la laideur pour déclarer l'unité des sexes. L'être humain et Dieu, l'homme et la femme doivent se marier et s'unir. Et pour atteindre ce but on offre l'amour et le sacrifice. Ce monisme est le moteur secret de toute religion et de tout art érotique. Rainer Wölzl y adhère.

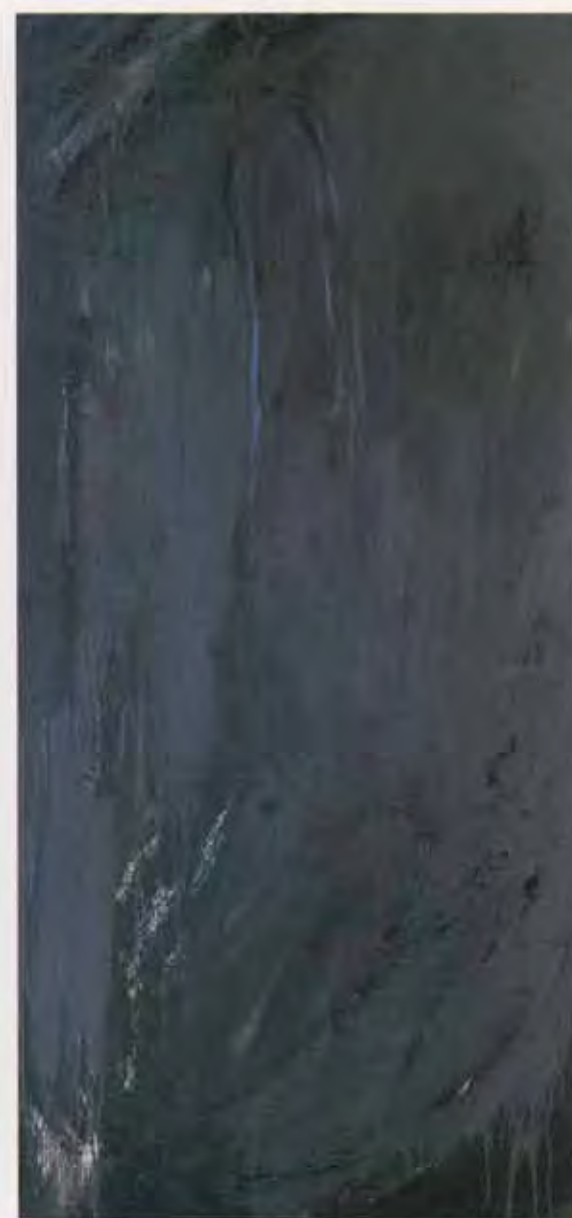
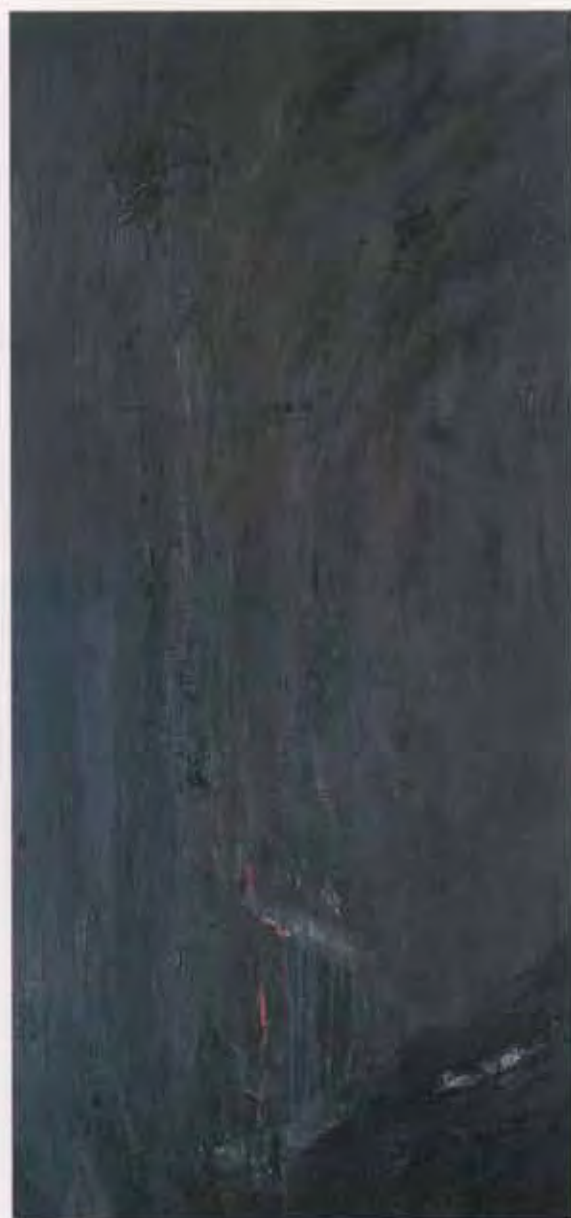


ADAM, EVA - Diptychon, 1986
Öl auf Leinwand, je 180 x 85

BARTHOLOMÄUSHAUT – Triptychon, 1986
Öl auf Leinwand
180 x 85, 180 x 125, 180 x 85



HAUT I - Triptychon, 1986
Öl auf Leinwand
180 x 85, 180 x 125, 180 x 85



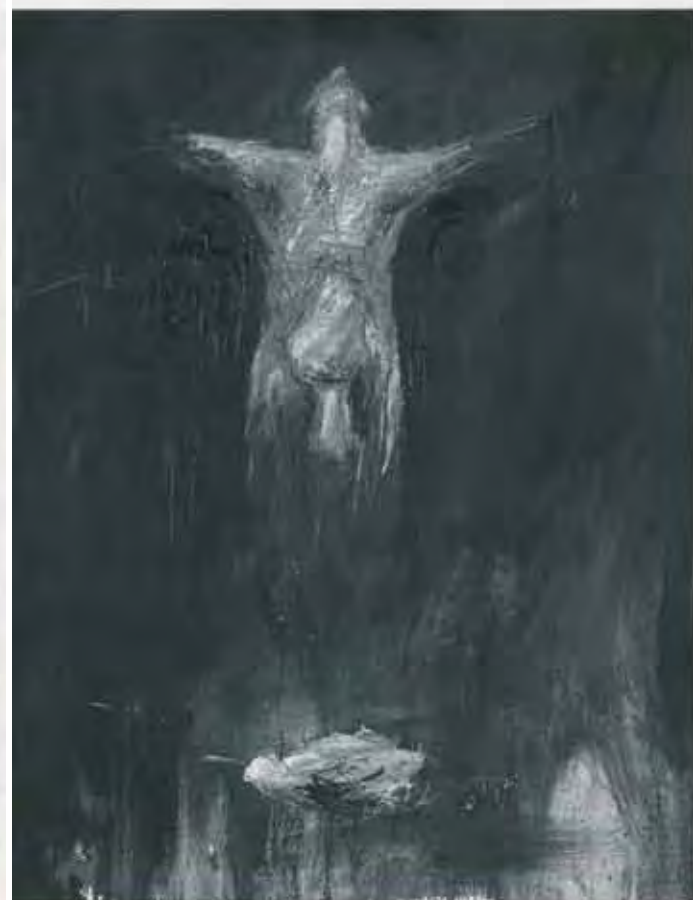
HAUT II - Triptychon, 1987
Öl auf Leinwand
180 x 85, 180 x 125, 180 x 85

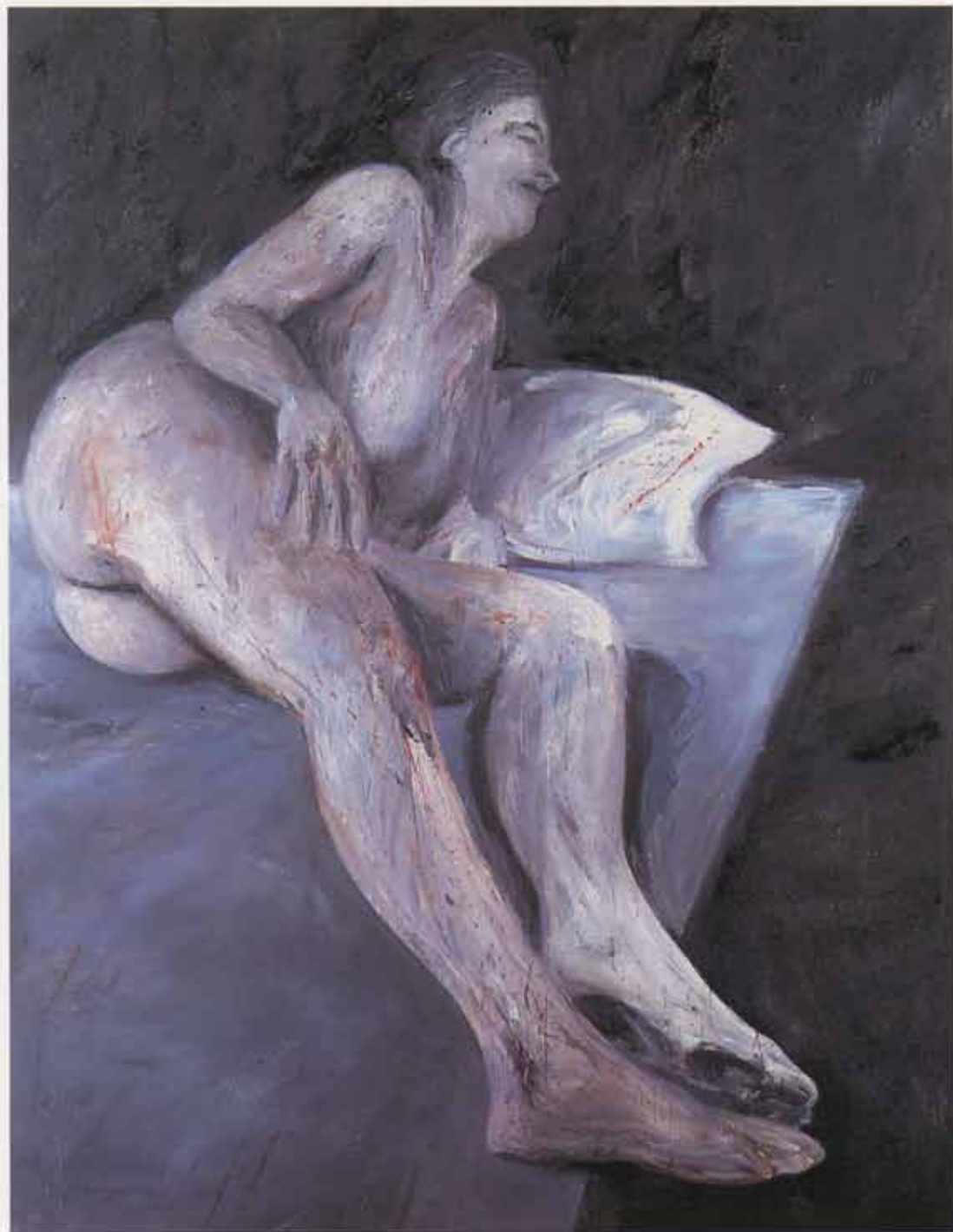


HAUT III - Triptychon, 1987
Öl auf Leinwand
180 x 85, 180 x 125, 180 x 85



PAGANA TORSI - Triptychon, 1986
Öl auf Leinwand
je 140 x 110





JOSEF, MARIA – Diptychon, 1986
Öl auf Leinwand, je 180 x 140

KOPF – Triptychon, 1987
Öl auf Leinwand
180 x 85, 180 x 125, 180 x 85





ARCHE I – Diptychon, 1986
Öl auf Leinwand, je 110 x 90



ARCHE I – Diptychon, 1986
Öl auf Leinwand, je 110 x 90



ARCHE II - Diptychon, 1987
Öl auf Leinwand, je 110 x 90

HAUT IV - Triptychon, 1987
Öl auf Leinwand
180 x 85, 180 x 125, 180 x 85





LIEBESLIED I, 1987
Öl auf Leinwand, 145 x 195



GRAS DES VERGESSENS, 1986
Öl auf Leinwand, 145 x 195

GOLGOTHA II - Triptychon, 1985
Öl auf Leinwand
je 195 x 145





LIEBESLIED II, 1987
Öl auf Leinwand, 145 x 195



RUSH HOUR, 1986
Öl auf Leinwand, 145 x 195



DAS NACKTE BROT, 1987
Öl auf Leinwand, 195 x 145



ZWEI FIGUREN IV, 1987
Öl auf Leinwand, 195 x 145



OPFER II
Diptychon, 1987
Öl auf Leinwand
je 125 x 90



OPFER I
Diptychon, 1986
Öl auf Leinwand
je 125 x 90



GENET
Diptychon, 1987
Öl auf Leinwand
je 125 x 90



PASOLINI
Diptychon, 1986
Öl auf Leinwand
je 125 x 90



KAFKA
Diptychon, 1987
Öl auf Leinwand
je 125 x 90



PAAR, 1987
Öl auf Leinwand, 85 x 180



FIGUR MIT GEKREUZTEN BEINEN, 1986
Öl auf Leinwand, 100 x 70



Aus der Serie SCHWARZE BLÄTTER, 1987
Kohle auf Papier, 100 x 70



Aus der Serie SCHWARZE BLÄTTER, 1986/87
Kohle auf Papier, 100 x 70



Aus der Serie SCHWARZE BLÄTTER, 1986/87
Kohle auf Papier, 100 x 70



Aus der Serie SCHWARZE BLÄTTER, 1986/87
Kohle auf Papier, 100 x 70



Aus der Serie SCHWARZE BLÄTTER, 1986/87
Kohle auf Papier, 100 x 70

RAINER WÖLZL



BIOGRAFIE

geboren am 27. Oktober 1954 in Wien.

1978 Diplom an der Hochschule für Angewandte Kunst (Prof. Oberhuber), Wien

1979/80 Akademie der Bildenden Künste (Prof. Kettner), Dresden

1986 Theodor-Körner-Preis

1986 Lehrtätigkeit an der Internationalen Sommerakademie, Salzburg

1986 2. Preis „Hommage à Kokoschka“

AUSSTELLUNGEN

1976 Sezession-Clubgalerie, Wien

1977 Hochschule für Angewandte Kunst, Wien

Galerie nächst St. Stephan, Wien

1978 Künstlerhaus, Wien

1980 Akademie der Bildenden Künste, Dresden*

1981 Galerie Fotohof, Salzburg*

Galerie Werkstatt, Wien

1982 Galerie Stubenbastei, Wien
Kunsthalle, Rostock

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

1984 Intergraphik, Berlin
Galerie Vincent, Wien

1986 Galerie Hilger, Wien*
Künstlerhaus, Wien*

Art Cologne – Hilger, Wien*
„Hommage à Kokoschka“, Kunstforum
Länderbank, Wien

1987 Galerie Hilger, Wien*

Galerie Hermeyer, München*
Galerie Colmant, Brüssel*

Art 18'87 Basel – Hilger, Wien*
– Hermeyer, München

„Die lädierte Welt“, Kunstforum
Länderbank, Wien

Musée d'Ixelles, Brüssel

* Einzelausstellungen