

**RAINER WÖLZL  
PERGAMON  
ZU PETER WEISS  
DIE  
ÄSTHETIK DES  
WIDERSTANDS  
PICUS**



**RAINER WÖLZL**  
**PERGAMON**

ICH BIN, WO MEIN AUG IST, 2000  
Video, s/w, 9 min 20 sec  
Kamera, Schnitt: Eva Brunner-Szabo  
Medienwerkstatt Wien



**RAINER WÖLZL  
PERGAMON  
ZU PETER WEISS**

**DIE  
ÄSTHETIK DES  
WIDERSTANDS**

**MIT EINEM TEXT VON ERNST STROUHAL**

**PICUS**

Dieser Katalog erscheint  
anlässlich der Ausstellungen

**Mannheimer Kunstverein**  
**25. Februar - 25. März**  
**2001**

**Marburger Kunstverein**  
**4. Mai - 13. Juni**  
**2001**

**Stiftung für Bildhauerei im**  
**Kolbe Museum Berlin**  
**20. Jänner - 1. April**  
**2002**

Mit freundlicher Unterstützung durch die

**Universität für**  
**angewandte Kunst, Wien**

100 Exemplare  
erscheinen numeriert und signiert  
(I/XX-XX/XX, 1/80-80/80)  
mit einer Originalradierung  
im Format 18x15 cm

Copyright © 2001  
Picus Verlag Ges.m.b.H., Wien  
und Rainer Wölzl, Wien  
Text: Ernst Strouhal  
Zitate aus: Peter Weiss,  
Die Ästhetik des Widerstands  
SuhrkampVerlag  
Frankfurt am Main, 1978  
Gestaltung:  
Peter Putz und Rainer Wölzl  
Foto:  
Franz Schachinger, Wien  
Bernd Kuhnert, Berlin  
Rainer Wölzl, Wien  
Druck: Remaprint, Wien  
ISBN 3-85452-128-6

## Statt eines Vorworts

Altertum, Mittelalter waren Bezeichnungen für die kategorischen Schubladen der Theoretiker, ablenkend von der Tatsache, daß alles in der Kunst neu und gegenwärtig war. Seit jeher hatte es das Wirklichkeitsnahe und das Abstrakte, das Rituelle und das Phantastische gegeben, zur einen Zeit wurde Klarheit erlangt durch Flächigkeit, zur anderen durch Tiefenwirkung, die Zentralperspektive war nicht als Verbeßerung zu werten, sondern nur als veränderte Mitteilungsart des Illusorischen. Immer gehörte das Zweckmäßige zur Kunst und das Eigenwillige, das streng Gebundene und der Sprung zum Überraschenden. Auch die Geschichte der Kunst glich einer Spirale, in deren Verlauf wir immer in der Nähe des Früheren waren, und alle Bestandteile ständig aufs neue moduliert und variiert sahn, und wenn sich eine für uns bedeutsame Veränderung ergab, so lag sie darin, daß wir den anfänglichen Wert der Kunst wiederentdeckt hatten, denn sie war, seitdem es ein Denken gab, Eigentum aller, verwachsen mit unseren Impulsen und Reflexen. Ebensowenig wie wir die Vorstellung akzeptierten von einer exklusiven Kunst, die für spezifisch Gebildete geschaffen war, konnten wir uns damit begnügen, daß es eine auf die arbeitende Klasse besonders zugeschnittene künstlerische Sprache geben müsse, eine Sprache, die leicht verständlich, solide und tatkräftig zu sein hatte. Für uns konnte die Kunst nicht vielseitig und erfinderisch genug sein.

*Aus: Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands, Erster Band, Frankfurt 1975, S. 75f.*

*Ausgewählt von*

**Martin Stather**

**Mannheimer Kunstverein**

Um zu uns selbst zu kommen ...haben wir uns nicht nur die Kultur, sondern auch die gesamte Forschung neu zu schaffen, indem wir sie in Beziehung stellen zu dem, was uns betrifft.

*Aus: Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands, Erster Band, Frankfurt 1975, S. 41*

*Ausgewählt von*

**Gerd Pätzold**

**Marburger Kunstverein**

Den Hofschacht hinauf drangen Rufe, Fenster wurden zugeschlagen, Türen knallten, der Hauswart hatte, verordneter Abdunklung zur Luftschutzübung, einen Lichtschein entdeckt, im Treppenhaus war ein Getrampel, wir saßen still, hörten, wie zurückgehaltne Wut und Furcht, angestauter Überdruß, unterdrückte Raserei sich plötzlich Luft machten, in Zetern und Toben ausbrachen und ebenso schnell wieder versiegten. Jemand schlich draußen die Stufen hinunter, Phoibe, die glanzvoll Strahlende, zielte mit der brennenden Fackel aufs Gesicht des zurückweichenden geflügelten Giganten, und Asteria, ihre Tochter, die lichte Sternengottheit, packte den vom Jagdhund niedergezerzten schlangenbeinigen Gegner am Haar und stieß ihm, unbehindert von der Hand des Gefallenen an ihrem Arm, das Schwert durchs Schlüsselbein tief in die Brust. So erhoben sie sich alle, die Göttlichen, in Ihren Gesten der Überlegenheit. ... (Coppis Mutter) starrte ... der schemenhaften Bildwand entgegen, in unsern Beschreibungen überall nur das Triumphieren der Peiniger erkennend über das Gewühl der Entmachteten.

*Aus: Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands, Erster Band, Frankfurt 1975, S.52f.*

*Ausgewählt von*

**Josephine Gabler**

**Stiftung für Bildhauerei**

**Kolbe Museum Berlin**

**Rainer Wölzl** Sehen. Hören. Hören und Sehen vergehen - und - trotzdem - der eigenen Notwehr verpflichtet, uneigene Gedanken nachziehend, Ausgrabungen begreifend, zurücksinkend zur Formlosigkeit, die Verabschiedung der Illusion - ein schwerer Weg, die bleibende Wut, die Unfähigkeit eine Gesamtschau zu entwickeln, den vermeintlichen Überblick behalten, wider die Unübersichtlichkeit - es gibt unendlich viel Hoffnung, nur nicht für uns, sagte Franz K. - barock stirbt es sich leichter. Und - trotzdem - wir sollten uns ein Bild machen - bitte keine Imperative mehr - es ist nur die Frage von wo aus. Halt - ung eine Form - frage - wovon ? »Das Verstummen, die Lähmung derer, deren Los es war, in die Erde gestampft zu werden, war weiterhin spürbar« - Und - trotzdem - Arbeit macht frei ... so oder so. Ich bin, wo mein Aug ist.

*Wien, Oktober 1999*





BERLIN AM GROSSEN WANNSEE NR. 56-58, 1998/99 - Diptychon, Öl/Leinwand, je 160x195 cm, gesamt: 160x382 cm



## Zu Rainer Wölzl zu Peter Weiss

I

Im Mai 1999 starb der 25jährige Marcus Omofuma am Flug von Wien kurz vor der Zwischenlandung in Sofia. Der Antrag des asylsuchenden Nigerianers war von den österreichischen Behörden abgewiesen worden, Omofuma wurde abgeschoben. Im Flugzeug wurde er von drei Kriminalbeamten begleitet. Er wurde an Händen und Füßen gefesselt, sein Mund mit Klebeband verschlossen. über die unmittelbare Todesursache sind sich Gutachter noch eineinhalb Jahre nach Omofumas Tod im Unklaren. Ein Herz- oder Lungeninfarkt ist möglich, aber auch Erstickten. Fest steht jedoch, daß das Anlegen von Fesseln und das Verkleben des Mundes zur, wie man sagt, »gängigen Praxis« der Behörden gehörte.

**Ernst Strouhal**

Omofumas Tod wurde öffentlich, der Nigerianer zu einem Fall, seine anonyme Gestalt, bis zu seinem Tod aus Sicht Europas nicht mehr als ein schattenhafter Eintrag auf einer Liste, wurde zu einem für einen kurzen Moment aufleuchtenden Bild in den Nachrichten. Wie das des Josef Simon, Peter Sarközi und der Brüder Karl und Erwin Horwath. Die vier Roma-Angehörigen starben in Oberwart (Burgenland) durch eine Sprengfalle eines rechtsradikalen Terroristen. Oder wie das des brennenden Flüchtlingsheimes in Rostock, vor dem Skinheads tagelang, ungehindert von Polizei und Anwohnern, randalierten. Oder wie das Bild der unregelmäßigen Stufen der Todesstiege im Konzentrationslager Mauthausen, über welche die Gefangenen von den SS-Schergen getrieben und mit Tritten und Hieben zum Ausgleiten gebracht wurden, sodass sie, ihre Vordermäner mitreißend, in einem wüsten Haufen die Stufen hinunterkollerten.

Die Bilderfolge »Pergamon« des Wiener Malers Rainer Wölzl ist in den Jahren 1998/99 entstanden. Sie schlägt dem Betrachter die Geschichten von denen entgegen, »deren Los es war,« wie Wölzl, eine Zeile aus Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands« zitierend, notiert, »in die Erde gestampft zu werden.« Sein Blick gilt der Kreatur, die in der Geschichte zum Verschwinden gebracht wird, und ihrem beschädigten und geschundenem Körper. Wölzl hat ihre Bilder im Wortsinn aufgelesen, und zwar dort, wo sie sich fanden und als Fälle für einen Augenblick lang aufblitzten: in den Nachrichtensendungen im Fernsehen, in Tageszeitungen, in Erwähnungen in Almanachen und im Internet. Einige Blicke auf sie hat er als Lumpensammler der Geschichte fixiert, ihnen als Künstler nachgemalt und als Chronist ihre Spuren mit konkreten Orten und Zeitpunkten versehen.

Das Pergamon Rainer Wölzls ist kein Zyklus, kein epischer oder romanhafter Bogen, der durch die Geschlossenheit der Gestaltung Geschlossenheit und Sicherheit von Erfahrung vermittelt. Sein Pergamon ist ein Journal von Geschehen am äußersten Rand der Geschichte, die Punkte sind nur lose aneinandergereiht durch Einträge auf einer Zeitskala. Bislang reichen sie vom Wannsee-Protokoll über die »Endlösung der Judenfrage in Europa« 1942 bis zur unmittelbaren Gegenwart, aber jede chronologische Ordnung täuscht. Sie ist provisorisch, Pergamon scheint verlängerbar. Die Blätter des Journals sind in jede Richtung fortsetzbar, bis dem Betrachter, selbst Teil des Geschehens, solange Geschichte als Singular Sinn macht, das Hören und Sehen vergeht.

Wie groß auch die Unsicherheit sein mag im Umgang mit der Geschichte, eines ist hier gewiß: Fortsetzung folgt. Wölzls Blätter »beleuch-

ten« gerade in ihrer Dunkelheit die andere Seite des Fortschritts, von der industriellen Vernichtung bis zur Patentierung von Leben, und rechnen in den Szenen der Gewalt die Baukosten der Luftschlösser vor. Sie werden im Laufe der Geschichte nicht geringer für diejenigen, die sie zu bezahlen haben, die aber die Schlösser nie bewohnen werden, weil sie nicht die ihren sind. Entstanden sind obszöne, häßliche und furchterregende Erinnerungen an den gemarterten Körper, unzeitgemäß in einem juste milieu, in dem allen Ernstes über das Ende der Geschichte gesprochen und offenbar nur noch über die Modalitäten ihrer Abwicklung, ob in Jubel oder Trauer, diskutiert werden kann.

Was Rainer Wölzl malt, bedarf keines erläuternden Wortes. Wer etwas sehen will, sieht es. Dass Wölzl jedoch etwas ins Bild setzt, den medial vertrauten Bildern des Schreckens Bilder entgegenstellt und aus welcher Perspektive dies geschieht, erscheint » inmitten des fröhlichen »Tastaturbetriebs« (Burghart Schmidt) der Gegenwart - eine Bemerkung wert.

## II

Rainer Wölzl ist einer der produktivsten Leser, die ich kenne. Seit seinem Studium bildet die Erfahrung, die er über Literatur gewinnt, einen Ausgangspunkt für seine Zeichnungen, Radierungen, Gemälde und Skulpturen. Zwischen 1986 und 1994 sind Zyklen zu Franz Kafka, Pier Paolo Pasolini, Georg Trakl, Jean Genet, zu Paul Celans Todesfuge, Samuel Beckett, Lautréamonts Gesängen des Maldoror, zu Fernando Pessoa und García Lorca entstanden, dennoch hat Wölzl, so weit ich sehe, keine einzige Illustration geschaffen. Der literarische Text wird von ihm verarbeitet, dient dem »Bildner«, wie sich Wölzl ebenso bescheiden wie lakonisch bezeichnet, als Puffer zwischen Welt und Bild und zugleich als Sprungbrett in die eigene Imagination, in der die Beschäftigung mit dem menschlichen Körper, seiner politischen Ökonomie und den Formen seiner Disziplinierung dominiert.

Der Titel seiner Arbeiten »Pergamon. Zu Peter Weiss' Die Ästhetik des Widerstands« ist mehrdeutig, der Titelverweis mobilisiert unterschiedliche Schichten der Assoziation: Er läßt an den Mythos der Gigantomachie denken, der auf dem Sockelfries des Pergamonaltars erzählt wird, aber ebenso an die Geschichte seiner Überlieferung und natürlich an das späte Hauptwerk des Schriftstellers Peter Weiss.

Der über 120 Meter lange, über zwei Meter hohe Fries des Pergamonaltars kündigt vom Sieg der Götter über die Giganten. Die aus dem Blut des Uranos geborenen Söhne der Gaia, halb Schlange halb Mensch, stürmten den Himmel. Einige Quellen vermeinen zu wissen, daß sie auf der Suche nach der Pflanze waren, die ihnen Unsterblichkeit verleihen sollte und die ihnen die Götter verwehrten, andere glauben an die Rache der Erdgöttin für die Vernichtung der Titanen, wieder andere geben keinen erkennbaren Grund für den Aufstand des »frevelnden Volkes« (Homer) an. In der Gigantomachie des Clauianus ist es die Verschwörung der Natur gegen die ätherische Welt der Götter, die sich am Olympos zur Schlacht um die Welt-Herrschaft versammelt haben: »Und es erschallte die Trompete der Wolken. Den Göttern gab der Äther, den Giganten die Erde das schmetternde Zeichen zum Angriff, die Natur versank wieder in Chaos. Die hoffährigen Giganten hoben die Grenzen der Natur auf, die Inseln verließen ihren Platz im Meere, die Felsenriffe der Tiefe kamen an die Oberfläche, die Meeresküsten verschoben sich, die Flüsse verließen ihr altes Bett. Einer ergriff den Berg Oita, ein anderer den Ossa oder den eisbedeckten Athos als Waffe, wieder ein anderer riß den Felsen Rhodope samt den Quellen des Hebros empor, und auch das Wasser des Enipeus strömte über die Schultern der Giganten dahin. Gaia selbst sitzt auf der geebneten Fläche der Felder, es gibt keinen Hügel, keine Anhöhe mehr auf Erden,

die Erdmutter selbst hat sich unter ihren Kindern aufgeteilt.« Trotz ihrer Macht über die Natur werden die Giganten von den Olympiern besiegt. Der Aufstand mißlingt, einer nach dem anderen wird erschlagen. Die Götter blieben siegreich jedoch nur, wie die Bibliothek des Apollodoros, der selbst in Pergamon lehrte, vermerkt, da sie sich mit Herakles, einem Sterblichen, verbündeten. Herakles, der Tüchtige, stets Dienende und Sühnende, unterwirft sich der göttlichen Ordnung, nur gemeinsam mit ihm gelingt es den Olympiern, das »frevelnde Volk« zu bezwingen und ihre noch unsichere göttliche Macht auch auf der Erde zu festigen.

Der Altar von Pergamon und sein Fries haben aber ihre eigene materiale Geschichte. Der dem Zeus geweihte Marmoraltar ist ein Siegesdenkmal, von Eumenes II. im 2. Jahrhundert in Erinnerung an die Abwehr der syrischen Belagerer errichtet, wodurch die eigene Geschichte in den Mythos transformiert und erhöht wird. Im 7. Jahrhundert wurde Pergamon von den Arabern angegriffen, der Altar wurde demontiert und die Steine für die Stärkung der Stadtmauer benutzt. Vergeblich, die einstmals mächtige Stadt wurde verwüstet, der zerstörte Altar geriet in Vergessenheit. Die Szenerie der Demontage und des Vergessens ist von einer bitteren Brechtschen Ironie: Das Heiligtum, das in der Antike zu den Weltwundern zählte, wird mitsamt dem Fries eilig abgetragen, die in kostbaren Marmor geschlagenen Szenen vom heroischen Kampf der Götter werden wieder zu profanen Steinen für eine Barrikade im realen Kampf und für mehr als ein Jahrtausend vergessen.

Erst in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts wurden die verstreuten Trümmer vom deutschen Eisenbahningenieur und Archäologen Carl Humann wiederentdeckt. Die Reste des Altars wurden im Auftrag der Berliner Museen ausgegraben, mit Zustimmung des osmanischen Reiches 1872 nach Berlin verbracht und ab 1930 in dem von Alfred Messel konzipierten Pergamon-Museum ausgestellt. »Es ist«, heißt es in Walter Benjamins 7. These über den Begriff der Geschichte und nirgendwo scheint der Satz besser zu passen, »niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den anderen gefallen ist.« Vor einigen Jahren wurde der Altar von der türkischen Stadt Begrama, die sich nicht mehr an das Einverständnis der Berliner Museen mit dem osmanischen Reich aus dem 19. Jahrhundert gebunden fühlt, zurückgefordert, allerdings mit wenig Aussicht auf Erfolg: Der Fries gehört seit Jahrzehnten zu den Touristenattraktionen Berlins.

### III

In den frühen 30er Jahren hat Peter Weiss das neue Pergamonmuseum häufig mit seinem Jugendfreund Uli besucht, der im Zweiten Weltkrieg zugrunde ging und dem Weiss in »Fluchtpunkt« 1962 ein Denkmal setzte. Die Gespräche über den Kampf der Giganten gegen die Götter wurden zum zentralen Motiv im ersten Band seines Romans »Die Ästhetik des Widerstands« aus 1975. Die Entzifferung und Interpretation des Frieses nimmt als »Omen« die Handlung des Romans, die Geschichte und die Dilemmata der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik und im verzweifelten Widerstand gegen den Nationalsozialismus, vorweg.

Im September 1937 diskutieren die Freunde Coppi und Heilmann, der Arbeiter und der Intellektuelle, über die Bedeutung des Frieses. Beide sind sie Kommunisten. Der Erzähler steht vor der Abreise nach Spanien, um sich den internationalen Brigaden anzuschließen. Coppi und Heilmann sind zum Widerstand gegen die Nazis in Deutschland bereit. In der Darstellung des mythologischen Kampfes werde den Untertanen das Bild einer scheinbar unumstößlichen Ordnung »zur Beugung in Ehrfurcht vorgeführt«, stimmen Coppi und Heilmann

überein. »Einzig um die Absicherung des Herrschaftsbereichs der Könige ging es in den Kriegen«, läßt Weiss Coppi sagen. Und weiter: »Die Götter, die sich mit den Erdgeistern konfrontierten, hielten die Vorstellung bestimmter Kräfteverhältnisse lebendig. Ein Fries voll namenloser Soldaten, die, Werkzeug der Oberen, in jahrelangen Kämpfen über andre Namenlose herfielen, hätte die Sicht auf die Dienenden verändert, ihre Stellung angehoben, nicht die Krieger, die Könige trugen den Sieg davon, und wer siegte, durfte den Göttern gleich sein, während die Unterlegenen die von den Göttern Verachteten waren.« Pergamon bringt in der materialistischen Sicht Coppis nicht den überzeitlichen Kampf des Guten gegen das Böse zum Ausdruck, sondern den »Kampf zwischen den Klassen«. Zugleich aber ist das Relief Kunst in höchster Vollendung, deren Zwiespalt noch zweitausend Jahre nach seiner Entstehung spürbar, da im Werk selbst aufgehoben, ist. »Dazu berufen, königliche Macht auszustrahlen, konnte es gleichzeitig befragt werden nach den Eigenarten des Stils, nach seiner plastischen Überzeugungskraft (...) Das Verstummen, die Lähmung derer, deren Los es war in die Erde gestampft zu werden, war weiterhin spürbar.«

Ein Detail ist inmitten der Hunderten Leiber, Torsi und Masken wesentlich, es ist eine Leerstelle. Coppi und Heilmann entdecken, dass am Pergamonfries die zentrale Figur des Mythos fehlt: Herakles, der den Göttern und nicht den himmelstürmenden Söhnen der Gaia zur Hilfe eilte. »Wir hörten die Hiebe der Knüppel, die schrillenden Pfeifen, das Stöhnen, das Plätschern des Bluts. Wir blickten in eine Vorzeit zurück, und einen Augenblick lang füllte sich auch die Perspektive des Kommenden mit einem Massaker, das sich vom Gedanken an Befreiung nicht mehr durchdringen ließ. Ihnen den Unterworfenen, zur Hilfe müßte Herakles kommen, nicht denen, die an Waffen genug hatten.« Am Ende des Romans ist die Gewißheit der Befreiung dahin. Sowohl Coppi wie Heilmann wurden hingerichtet, ihre ästhetischen Differenzen machten für die Nazis keinen Unterschied. Im fiktiven Gespräch mit den toten Freunden vor der Pranke des Löwenfells des Herakles dominieren in der Ästhetik des Widerstands die Zweifel: »... und Heilmann würde Rimbaud zitieren, und Coppi das Manifest sprechen, und ein Platz im Gemenge würde frei sein, die Löwenpranke würde dort hängen, greifbar für jeden, und solange sie unten nicht abließen voneinander, würden sie die Pranke des Löwenfells nicht sehn, und es würde kein Kenntlicher kommen, den leeren Platz zu füllen, sie müßten selber mächtig werden dieses einzigen Griffs, dieser weit ausholenden und schwingenden Bewegung, mit der sie den furchtbaren Druck, der auf ihnen lastete, endlich hinwegfegen könnten.« Herakles hatte sich für die andere Seite entschieden.

IV

Ein halbes Jahrhundert nach Peter Weiss steht Rainer Wölzl während seiner Berlinaufenthalte häufig vor dem antiken Altar. »Radikale Kunst heute«, schreibt Adorno, »heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe Schwarz.« Nichts ist in Wölzls Pergamon vom Optimismus der Aufklärung geblieben, die Moderne hat sich ihrer religiösen wie geschichtsphilosophischen Utopien entledigt und zeigt in der Kargheit von Wölzls Pergamon ihr Gesicht. Was bleibt, sind die Szenen der Gewalt: in vier bis zehn Kader geteilt, jedes Blatt in einheitlichem Format, schwarze Blätter wie Bühnenbilder in einem schwarzen Theater der Geschichte. Trotz ihrer enormen Zahl schweigen die Blätter von vielem und sind sich der Schuld des Verschweigens von vielem durch die Darstellung von einzelem bewußt.

Wölzls Mittel, dieses Schweigen bewußt zu machen, ist die Monochromie, die bis auf zwei Ausnahmen alle Blätter beherrscht. Das Schwarz kontrastiert zunächst die bunte Welt der Hoffnungen und Sehnsüchte, die sich an die Zukunft knüpfen. »Alles was ich sehe,« schreibt Wölzl in seinem »Traktat über die Malerei des Verschwindens« aus 1983, »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.« Die Farbe der Auslöschung, der Negation von Zeit ist das Schwarz, symbolisch wie optisch die Farblosigkeit als Absorption von Licht. Zugleich meidet das Schwarz Wölzls das Anekdotische und den vornehmen Ton des Nihilisten, der diese Auslöschung nochmals zelebriert. Wölzls Monochromie hat nichts Feierliches, nichts Magisches, sie bleibt im matten samtenen Glanz, den =l auf Papier erzeugt, sachlich wie das Schwarz, das die Zahlen der Buchhalter auf der Habenseite kennzeichnet. Hier wird bildhaft vorgerechnet, abgerechnet und die »sachliche und rechnerische Richtigkeit« - Grundformel des modernen Rechnungswesens - bestätigt. Das ist es, was wir haben, eine Sollseite der Geschichte gibt es nicht mehr. In seinem Monolog »Der Idiot und der Buchhalter« läßt Wölzl Dostojewskijs Myschkin sagen: »Was wollen Sie? Sand im Getriebe sein. Sie werden dafür zahlen. Zahlen bis sie schwarz werden. Schön wäre es. Schön schwarz wäre es.«

Vom Schwarzen Quadrat Malewitschs sind die finsternen Blätter Wölzls allerdings noch weiter entfernt als das bunte Marktgeschrei des utopischen Denkens. Trotz aller Sachlichkeit bleibt das Schwarz als Grundfarbe Wölzls sinnlich und kündigt trotz aller Verdunkelung, Sprödigkeit und Negation in bestimmter Weise noch von Glück. Die Negation, heißt es bei Adorno, schlägt zwar nicht ins Positive um, doch sie vermag in Lust umzuschlagen, einer Lust, die sich aus der »Fähigkeit des Standhaltens« rekrutiert. Die Differenzierung des Schwarzen in den einzelnen Blättern Wölzls mag minimal sein, die Absorption von Licht fast vollständig und man muss sich abmühen, um etwas zu erkennen, aber sein Pergamon bleibt gegenständlich. Seine Monochromie hält Stand in zwei Richtungen: Sie widersteht der Illusion einer bunten, kaleidoskopartig hellen Welt der Bilder ebenso wie der Sphinx des Schwarzen Quadrats, die alle Rechnungen auslöscht. Wenn Wölzl seine Malerei daher als »Malerei des Verschwindens« bezeichnet, so ist im Genetiv der Selbstwiderspruch, der Wölzl zur Produktivität treibt und ihn vor dem Verstummen bewahrt, miteingebaut. Auch wenn die Ansprüche bescheiden werden, auch wenn von Herakles wie bei Peter Weiss nur noch die Reste des Löwenfells sichtbar sind.

V

Von der »Ästhetik des Widerstands« ist heute nicht viel mehr als der Titel geläufig. Weiss' Schriften sind am Ende der 80er Jahre nach und nach in die Schamecken der Bibliotheken verschwunden, mit Ausnahme seines »Marat/Sade« vielleicht, aber nicht wegen eines rezenten Interesses am großen »Freund des Volkes«, das Interesse gilt heute eher de Sade. Fragt man nach Peter Weiss, erntet man bei der jüngeren Generation ein fragendes Achselzucken, bei der etwas älteren bisweilen einen überrascht nostalgischen Blick, wie wenn man plötzlich an eine alte Bekanntschaft erinnert wird, an die man jahrelang nicht gedacht hat. »Lebt er denn noch«, fragt mich einer, an der Berliner Mauer war in den 80er Jahren die Inschrift »Who the fuck is Peter Weiss?« zu lesen.

Mit der Berliner Mauer ist die Inschrift die Frage nach Peter Weiss verschwunden. Lichtjahre weit entfernt erscheinen die »Zehn Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt« aus 1965, sein säuberlich gelistetes Bekenntnis zum Sozialismus (das dennoch ein schrecklicher Ideologiesalat mit tausend Wenn und Aber, Bedingungen und Einschränkungen geblieben ist) oder sein »Viet Nam Diskurs«, aus der fernen Zeit, als der Begriff »Diskurs« noch nichts von der Klebrigkeit hatte, der ihm seit den 80er Jahren anhaftet. Die meisten Antworten, die Peter Weiss gegeben hat, sind nur noch Erinnerungen an die Geschichte seines Jahrhunderts, das bekanntlich vorbei ist, nicht aber die Fragen, die er gestellt hat.

Ich blättere vor den Bildern von Rainer Wölzl nochmals durch die unzähligen Rapporte und Notizen, in Weiss' Briefen und Reden, in den Dramen und Erzählungen, die vor der Ästhetik des Widerstands entstanden sind. Statt dem politisch entschlossenen und klaren Peter Weiss, als der er in den 60er und 70er Jahren gelesen wurde, finde ich einen anderen Autor und Künstler: Voller Zweifel, Inkonsequenzen und Unsicherheiten, angespannt und hin- und hergerissen zwischen »Schreckenslähmung« und »Aggressivität«, zwischen Engagement und künstlerischer Autonomie, zwischen der Suche nach Distanz und der Sehnsucht nach Teilnahme, schwankend zwischen seiner Existenz als Maler und Schriftsteller.

Bevor er zu schreiben begann, hat Peter Weiss zunächst seine Begabung für die Malerei entdeckt. Die allegorischen Zeichnungen und Gemälde aus den späten 30er Jahren, als Weiss bei Willi Nowak an der Prager Akademie studierte, erinnern an Kubin und Bosch, später in der schwedischen Emigration wird der Einfluss von Endre Nemes und des magischen Realismus spürbar. Weiss malt Künstlerbilder und Traumrealitäten, seine Selbstportraits zeigen einen isolierten, in sich versunkenen Beobachter, ein letztes Blatt, der Einband für Artur Lundkvists »Sällskap för natten«, zeigt einen Engel, dem eine Blume aus dem Kopf wächst, inmitten einer kalt ausgeleuchteten, toten Industriearchitektur. Fast meint man Benjamins Engel der Geschichte, der sich an die Trümmer der Vergangenheit klammert und dennoch mitleidlos in die Zukunft gerissen wird, auf dem Bild vorbeifliegen zu sehen.

Den Grundkonflikt benennt nicht der Schriftsteller, sondern der junge Maler: »Mein Leben«, schreibt Weiss in einem Brief an Robert Jungk und Hermann Levin-Goldschmidt vom 29. 10. 1941, »ist ein Zwiespalt: Ich will, muß an eine Zukunft glauben und sehe oft nur das Ende.«

In seiner Existenz als Maler konnte Weiss den Zwiespalt weder schließen noch produktiv machen. Hat Weiss diesen Konflikt je gelöst? Ich denke nicht, der Widerspruch durchzieht alle Figurenkonstellationen in den Stücken und Erzählungen, aber als Schriftsteller gelang es ihm, seine Dialektik in Gang zu setzen. Die Polarität findet sich in den verschiedensten Verkleidungen in der kafkaesken Familie in »Der Schatten des Körpers des Kutschers« ebenso wie in den antithetischen Figuren von Trotzki und Lenin in »Trotzki im Exil« und vor allem im »Marat/Sade«: Dem entschlossenen Revolutionär Marat, der Verfolgung und Tod im Dienste der Revolution hinnimmt, stellt Weiss den indifferenten Individualisten und Ästhet de Sade gegenüber, der den eigenen Tod als ultimative Grenze faßt und in Erkenntnis der Unmöglichkeit einer über sie hinausreichenden Zukunft »alle Spuren auslöschen« will.

Blättert man in den späten Notizbüchern, die parallel zur »Ästhetik des Widerstands« entstanden sind, scheint eine pessimistische Haltung den Ton anzugeben. Nach endlosen Umwegen und Versuchen, doch irgendwie eine Entscheidung für sich zu treffen, scheint Weiss wieder zur Ratlosigkeit des Malers zurückzukehren und ohne Antwort in die szenische Collage des »Marat/Sade« einzutreten, die er ja als endloses Spiegelkabinett konzipiert hat. Marat ist in Wahrheit kein Gegensatz zu de Sade, er ist im Spiel im Spiel eine Erfindung des Marquis - in einer künstlerischen Inszenierung allerdings, die selbst in einem Irrenhaus spielt...

Die Hoffnung, irgendwo einen Ausgang aus dem Hospiz von Charenton gefunden zu haben, wird von Weiss nicht beschworen, aber - und



dies mag der Skandal des Peter Weiss für jene sein, die sich im Posthistoire wähnen - er triumphiert auch nicht darüber. Am Ende ist es, ohne eine Antwort zu kennen, eine Frage der Perspektive, aus der ein Künstler malt und schreibt. Für Weiss bleibt es die

»... Perspektive derer, die sich ganz unten befinden u(nd) dort, Entbehrungen u(nd) Leiden auf sich nehmend, ihre Überzeugung gewinnen.« (Notizbücher 1971 - 1980)

## VI

Was die Bilder Rainer Wölzls mit der »Ästhetik des Widerstands« von Peter Weiss teilen, sind die Zweifel und ist diese Perspektive.

»Wer zu lange in die Sonne blickt, wird blind, an die Dunkelheit gewöhnt man sich,« sagt man jedem Kind. Ob sich die Menschen tatsächlich an die Dunkelheit gewöhnen, ist die Frage, die sie stellen.

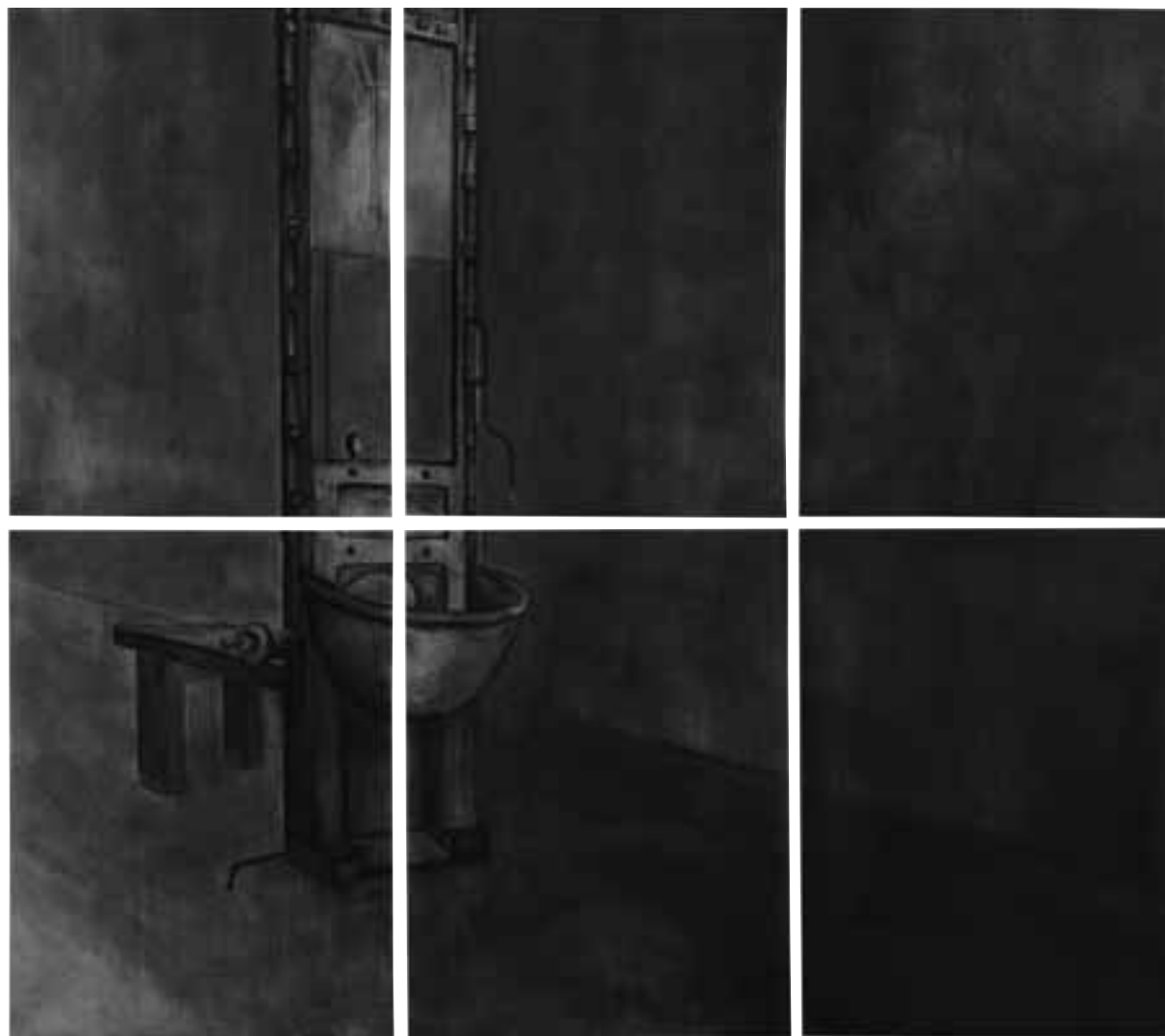
Literatur:  
Zur Geschichte des Pergamonaltars vgl. Wolfgang Radt: Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole. Darmstadt 1999. Von Peter Weiss: Fluchtpunkt. Roman. Frankfurt/M. 1962; Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Frankfurt/M. 1964; Rapporte 2. Frankfurt/M. 1971; Die Ästhetik des Widerstands. Roman. Frankfurt/M. 1983 (= 1975 - 1981). Zu Peter Weiss siehe u. a.: Lars Gustafsson: Peter Weiss' Torheit und Weisheit.- In: ders.: Die Bilder an der Mauer der Sonnenstadt. Essays über Gut und Böse. München 1987, S. 125 - 131; Beat Mazenauer: Vision einer Gesellschaft der Vernunft. Peter Weiss' langer Weg in den Sozialismus.- In: Theodor Bergmann/Mario Kessler (Hrsg.): Ketzer im Kommunismus. Alternativen zum Stalinismus. Mainz 1993, S. 306 - 319; Peter Spielmann (Hrsg.): Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Bochum 1982 (Museum Bochum, Katalog zur Ausstellung); Rudolf Wolff (Hrsg.): Peter Weiss. Bonn 1987; Die Mauer-Inschrift -Who the fuck is Peter Weiss?- zit. nach: [www.kat.ch/bm/pw/who.htm](http://www.kat.ch/bm/pw/who.htm). Von Rainer Wölzl: Traktat über die Malerei des Verschwindens. Manuskript Wien 1983 (zit. nach J. Rugo, s. u.); Der Idiot und der Buchhalter. Ein Stück Prosa. Wien 1997. Zu Rainer Wölzl vgl. u. a. Peter Gorsen: Die schwarzen Bilder und die Mystik des Verschwindens.- In: ders.: Rainer Wölzl. Malerei/Zeichnung 86/87. Katalog Galerie Hilger Wien 1987; Siegfried Mattl: Zu Federico García Lorca und Rainer Wölzl.- In: Rainer Wölzl: Federico García Lorca. Kleiner Wiener Walzer. Dortmund 1994, S. 5 - 17; Burghart Schmidt: Philosophie des Schwarzen im Minimalisieren des Reliefs. Schwarz auf dem Weg zur Farbigkeit.- In: Rainer Wölzl. Das Konzil der Buchhalter. Horn 1993; Jacqueline Rugo: Das Innere der Sicht.- In: Rainer Wölzl: Haut. Künzelsau 1997, S. 7 - 12.



PERGAMON, 1998/99 - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm



PERGAMON, 1998/99 [Plötzensee] - Öl/Papier; 8-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x322 cm



PERGAMON, 1998/99 [Plötzensee] - Öl/Papier; 6-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x241 cm



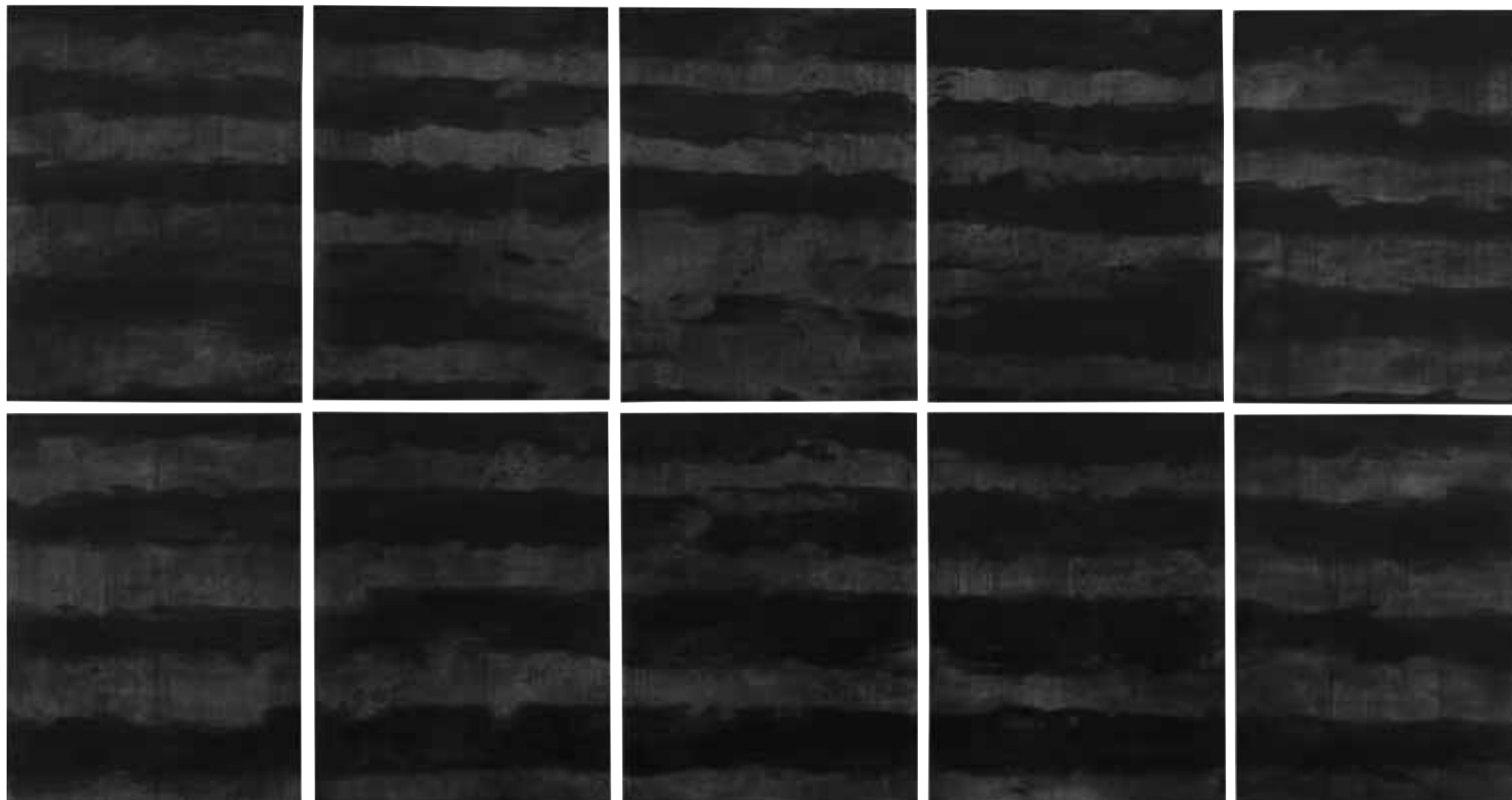
PERGAMON, 1998/99 [Hiroshima] - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm



PERGAMON, 1998/99 - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm



PERCAMON, 1998/99 - Öl/Papier; 105x79 cm

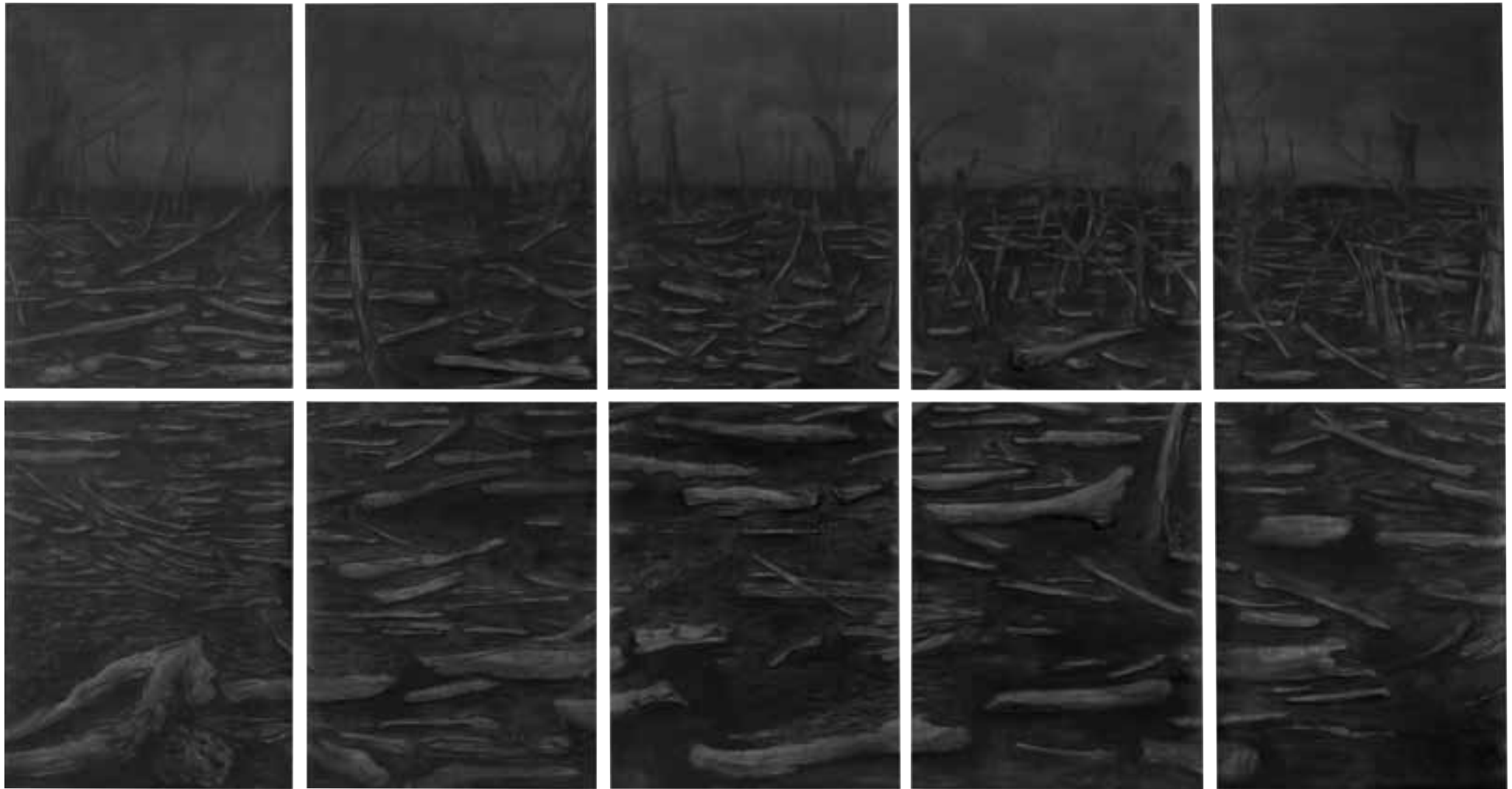


PERGAMON, 1998/99 [Mauthausen] - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm

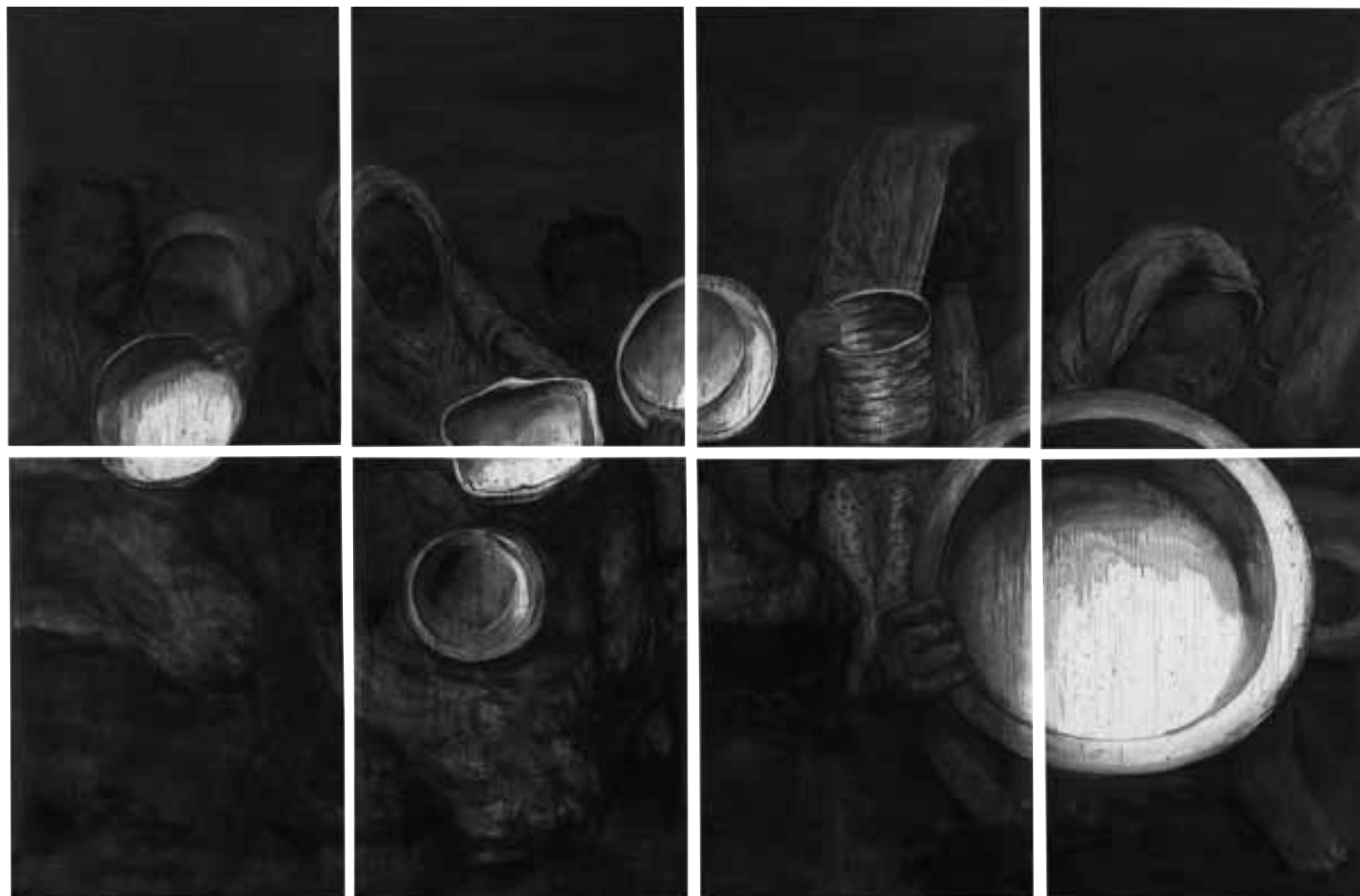




PERGAMON, 1998/99 - Öl/Papier; 105x79 cm



PERGAMON, 1998/99 [Vietnam] - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm



PERGAMON, 1998/99 [ ] - Öl/Papier; 8-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x322 cm



PERGAMON, 1998/99 - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm



PERGAMON, 1998/99 - Öl/Papier; 105x79 cm



PERGAMON, 1998/99 [Somalia] - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm



PERGAMON, 1998/99 [ ] - Öl/Papier; 4-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x160 cm

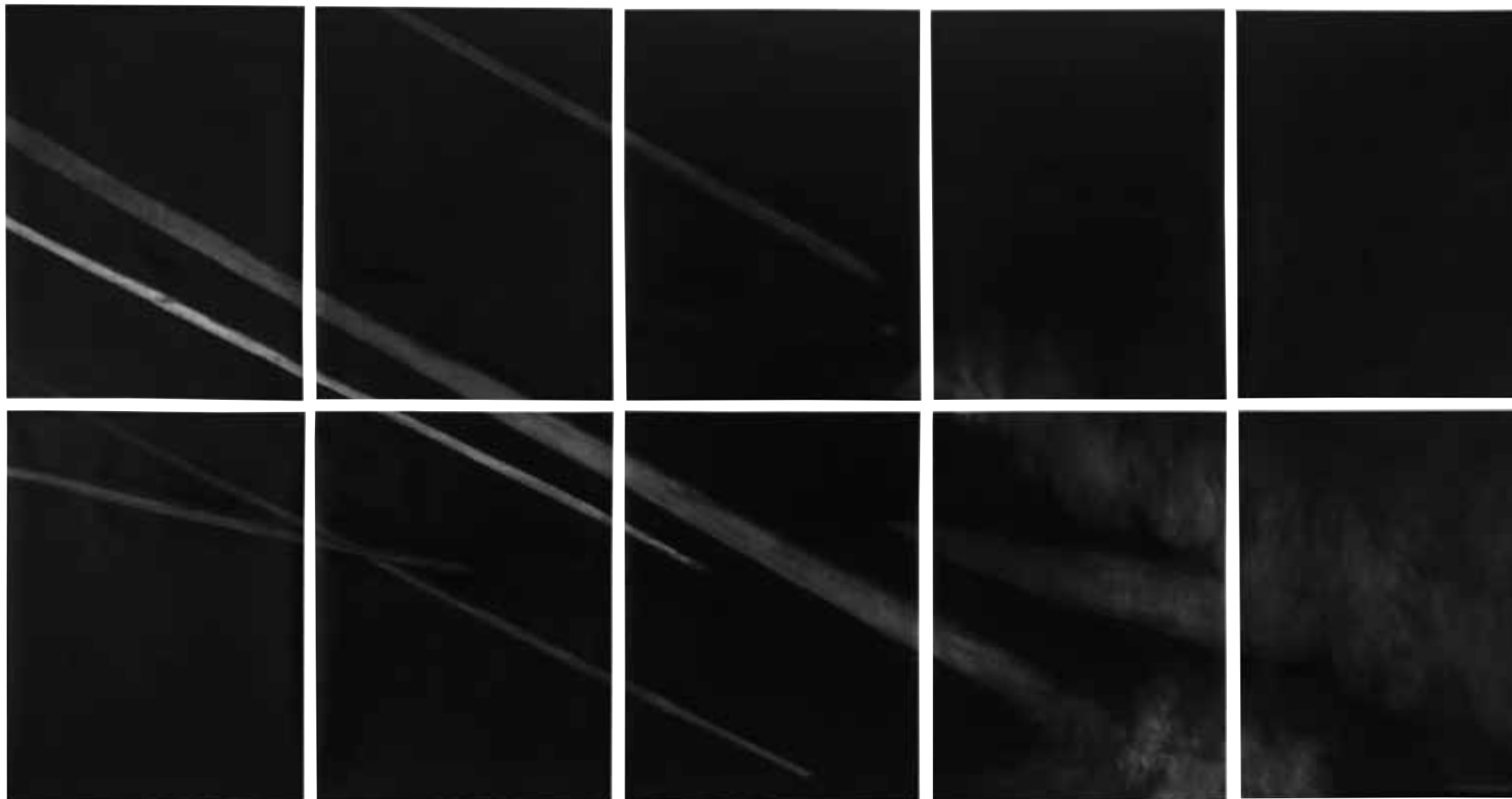


PERGAMON, 1998/99 [Kosovo] - Öl/Papier; 8-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x322 cm





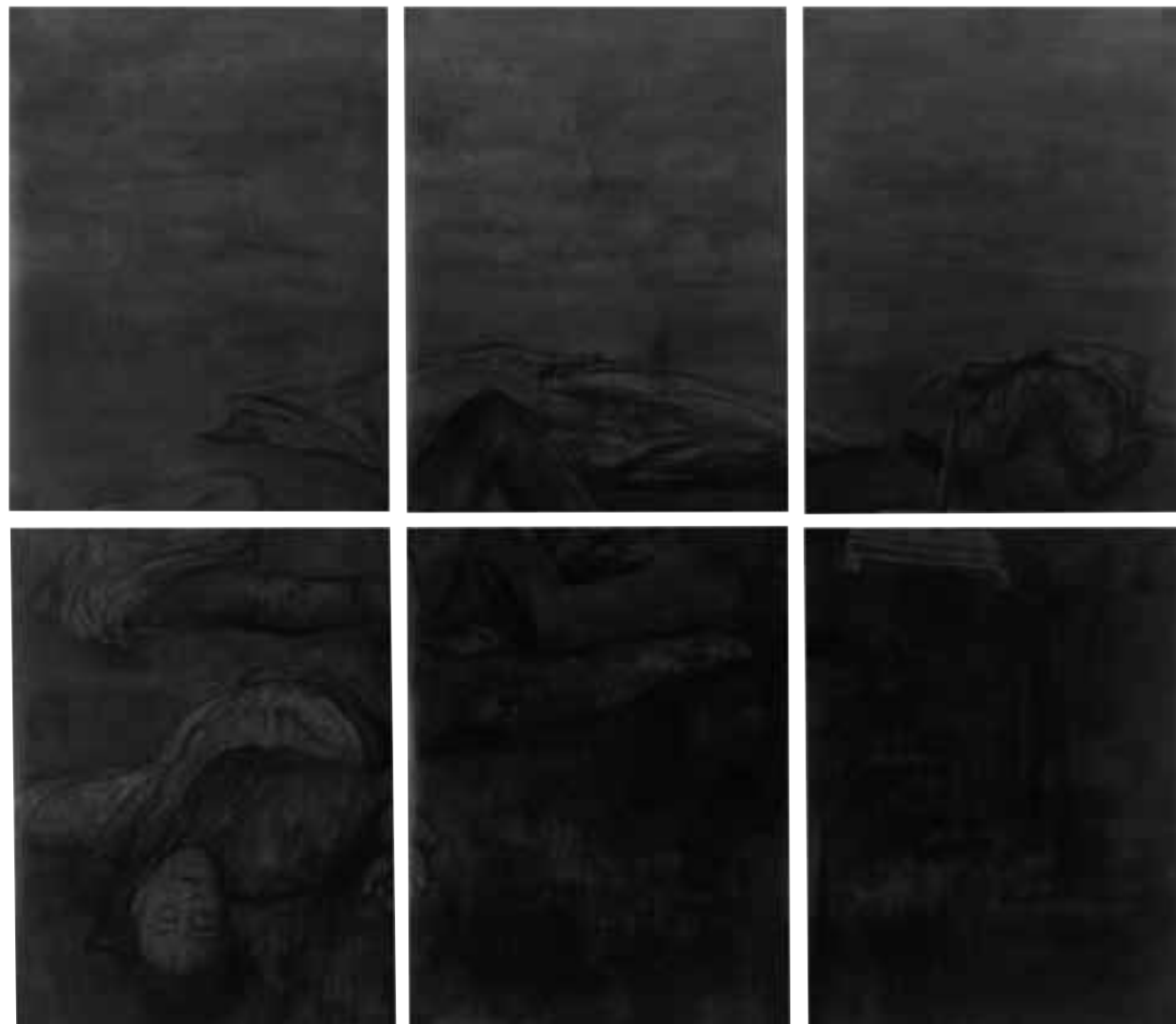
PERGAMON, 1998/99 - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm



PERGAMON, 1998/99 [Golf] - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm



PERGAMON, 1998/99 - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm



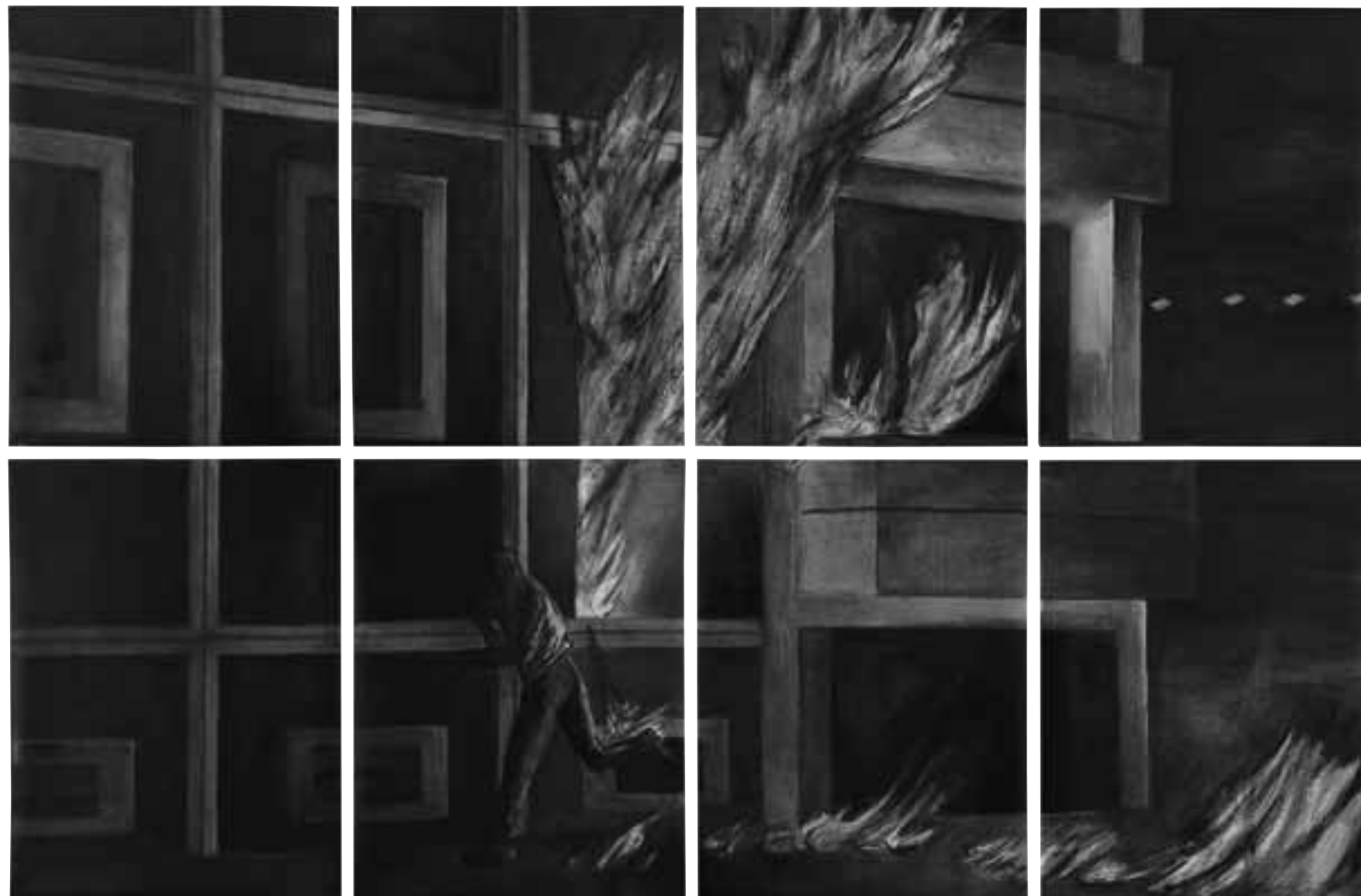
PERGAMON, 1998/99 [Oberwart] - Öl/Papier; 6-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x241 cm



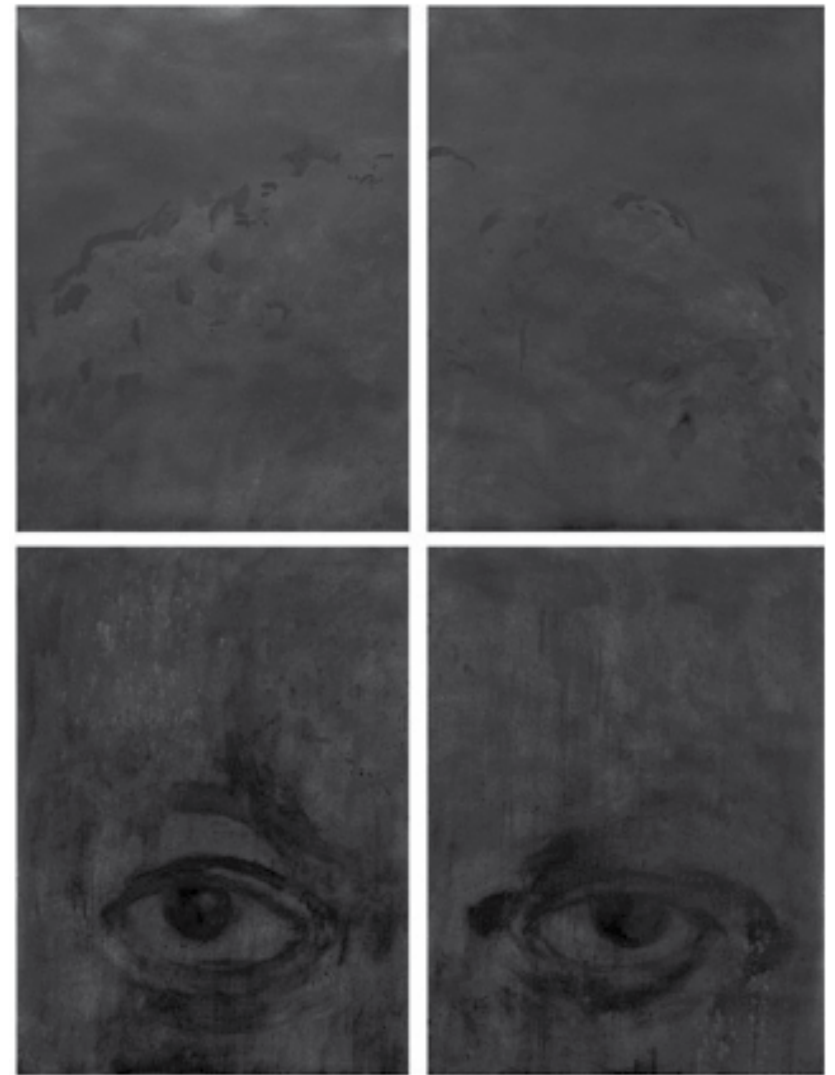
PERGAMON, 1998/99 [Golf] - Öl/Papier; 4-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x160 cm



PERGAMON, 1998/99 - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm

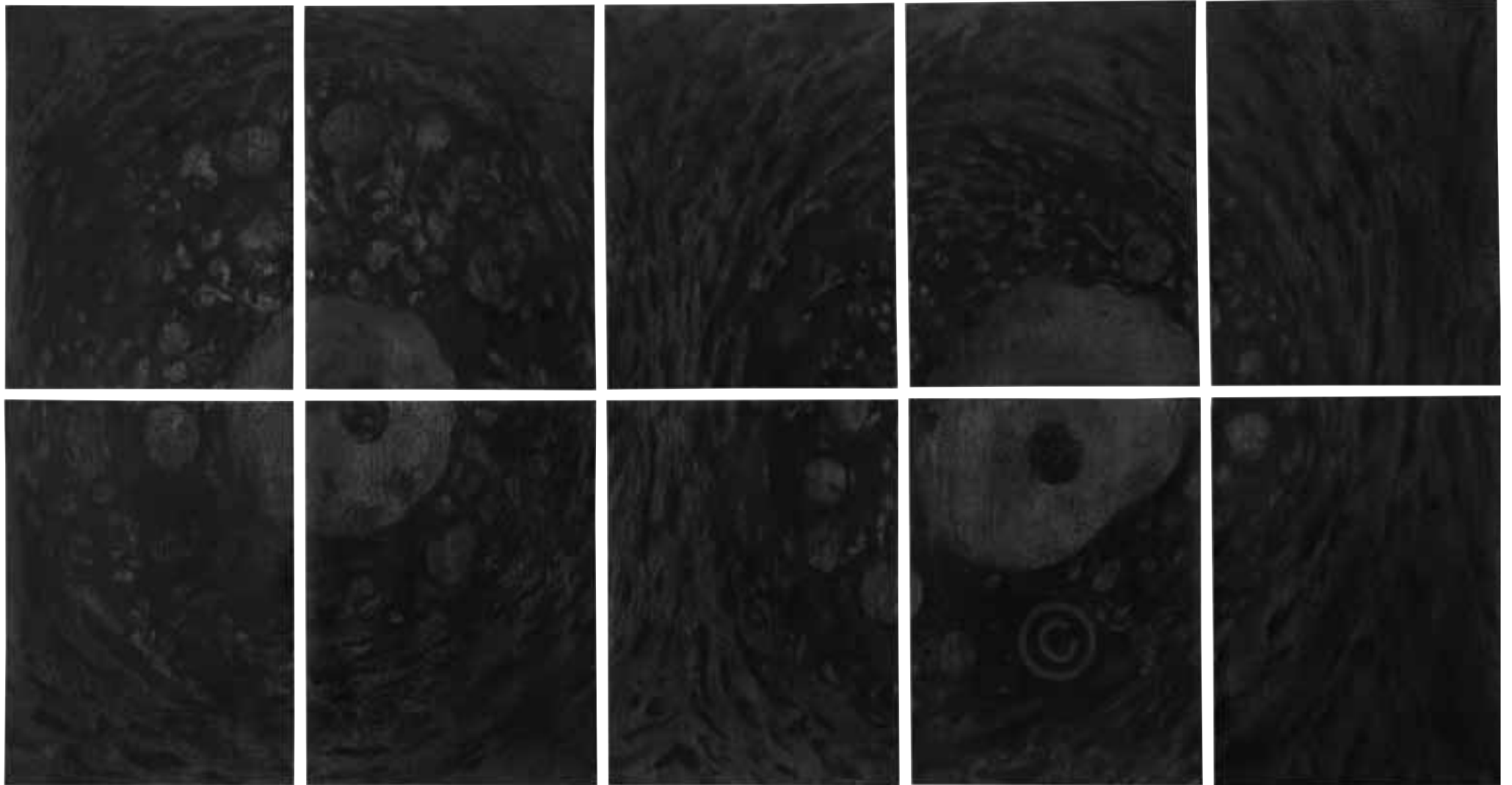


PERGAMON, 1998/99 [Rostock] - Öl/Papier; 8-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x322 cm

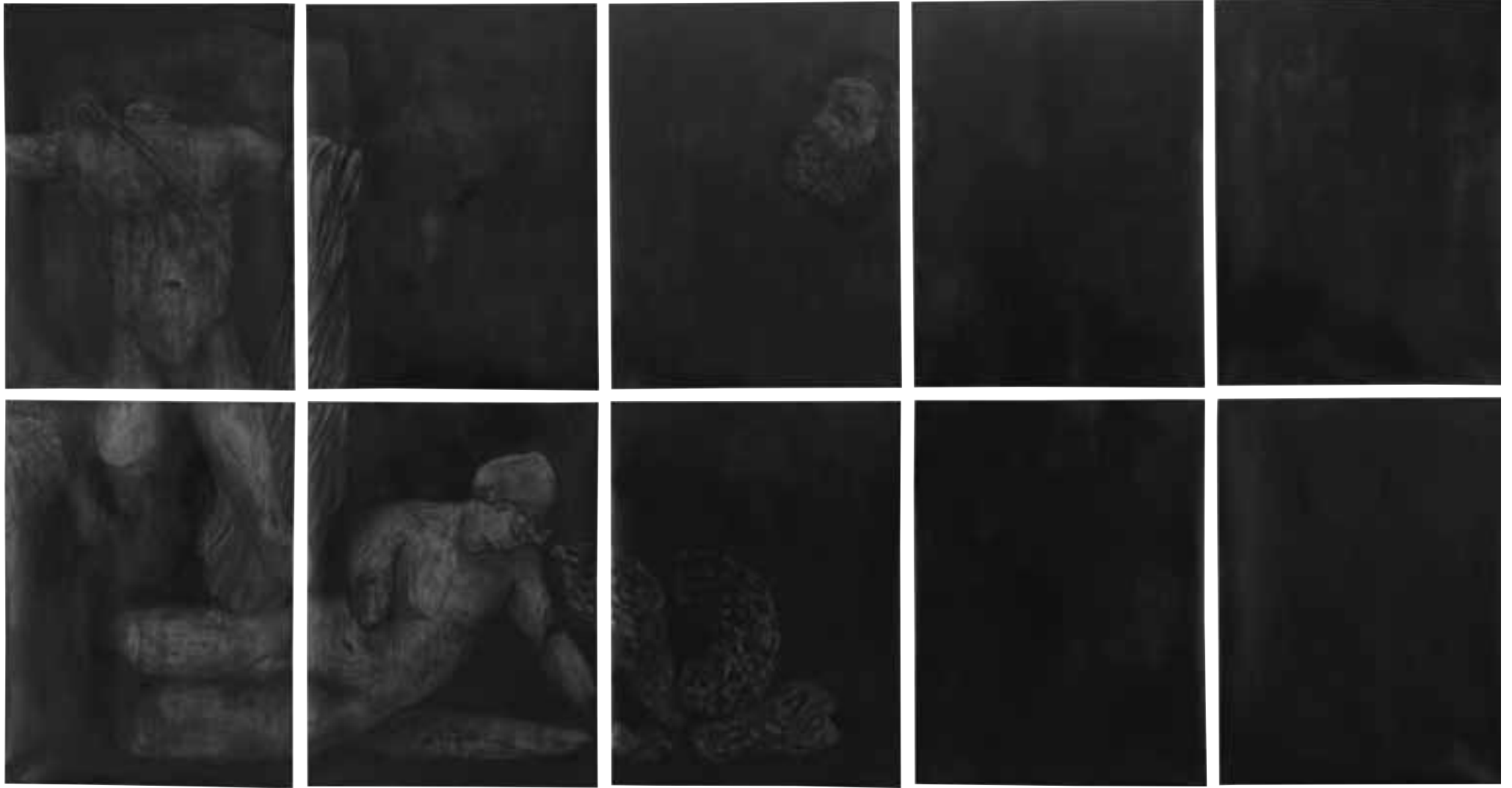


PERGAMON, 1998/99 [Marcus Omofuma] - Öl/Papier; 4-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x160 cm





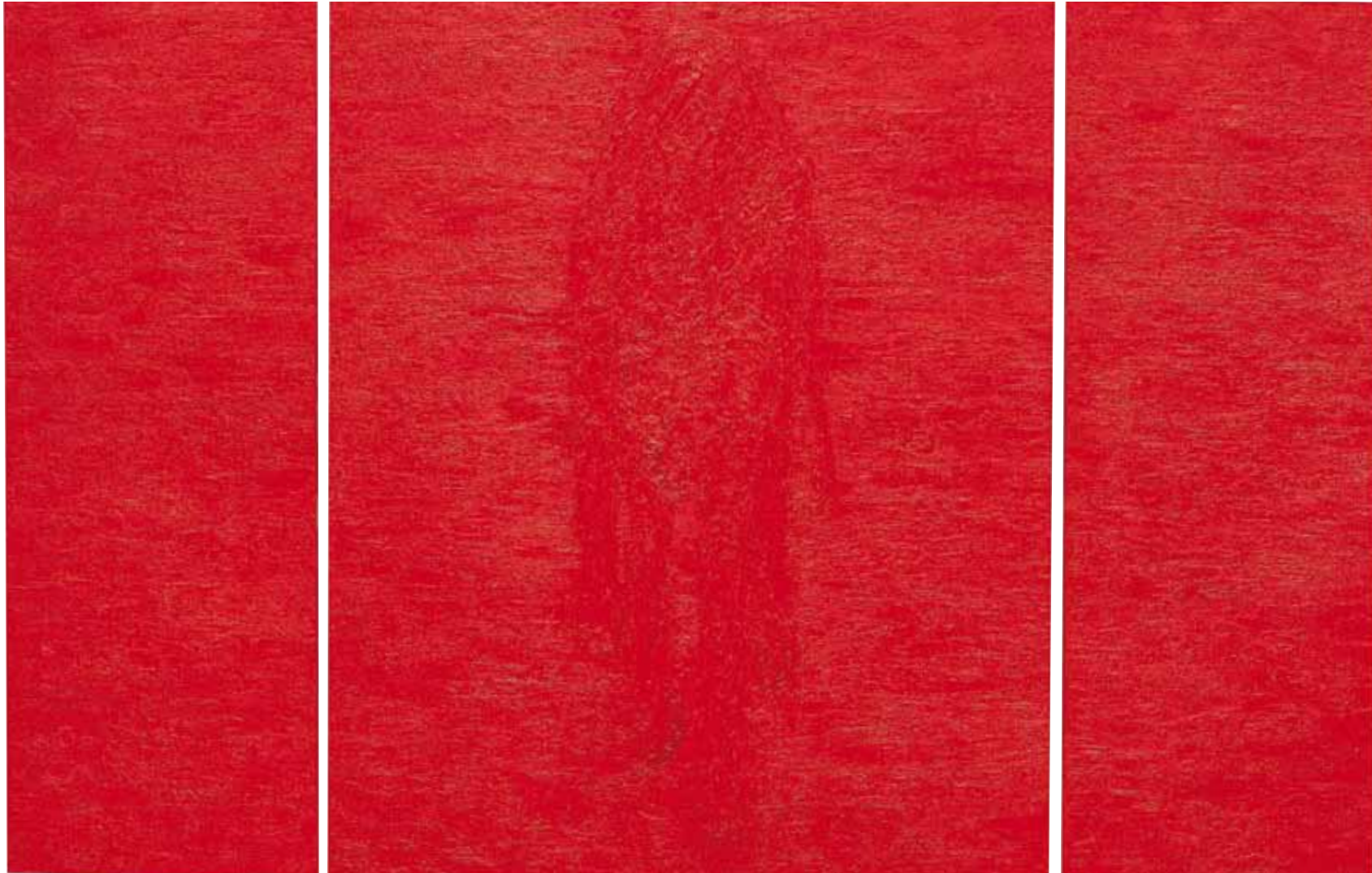
PERGAMON, 1998/99 [Copyright] - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm



PERGAMON, 1998/99 - Öl/Papier; 10-teilig, je 105x79 cm; gesamt: 212x403 cm



PERGAMON, 1998/99 - Bronze, 154x91x54 cm; Auflage: 2+1 E.A.; Gießer: Marco Flierl, Berlin



DAS LÖWENFELL DES HERAKLES, 2000 - Triptychon - Öl/Leinwand, 195x70 cm, 195x160 cm, 195x70 cm

## Rainer Wölzl

### BIOGRAPHIE

1954 in Wien geboren; lebt und arbeitet in Wien und Berlin; 1978 Diplom an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien; 1980 Auslandsstipendium an der Akademie der bildenden Künste, Dresden; 1986 Theodor-Körner-Preis; 1986 Lehrtätigkeit an der Internationalen Sommerakademie, Salzburg; 1986 Woyty-Wimmer-Preis; 1986 2. Preis "Hommage à Kokoschka"; 1987 Förderungspreis für Bildende Kunst der Stadt Wien; 1988 21. Österreichischer Graphikwettbewerb: Preis des Landes Steiermark; Artist in residence in Frankfurt/Main; 1989 Stipendium der Anna und Heinrich Sussmann Stiftung; seit 1990 Lehrbeauftragter an der Universität für angewandte Kunst; 1991 22. Österreichischer Graphikwettbewerb: Preis des Französischen Kulturinstituts; Studienaufenthalt in Paris; 1992 Förderungspreis der Stadt Wien für Bildende Kunst; 1995 Ausstattung und Bühnenbild für die deutsche Erstaufführung der Oper "An der schönen blauen Donau" von Franz Hummel, Oper Dortmund; 2000 Kunstpreis der Dragoco AG, Holzminden

### 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; Overbeck-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 Museum Würth, Künzelsau; Galerie Tammen und Busch, Berlin; Hochschule für angewandte Kunst, Wien; Heiligenkreuzerhof, Wien; 1997 Galerie Hilger, Wien; Marburger Universitätsmuseum; Galerie Schloß Porcia, Spital/Drau; Galerie Christine Colmant, Brüssel; 1998 Galerie Glacis, Graz; Galerie Tammen und Busch, Berlin; 1999 Galerie Heinz Wenk, Dortmund; Galerie Vulkan, Mainz; Galerie Ernst Hilger, Wien; 2000 Kulturspeicher Oldenburg; Galerie Walsch, Wien; Espace Ernst Hilger, Paris; Galerie Tammen und Busch, Berlin; 2001 Galerie 12, Innsbruck; Galerie Pimmingstorfer, Peuerbach; Galerie Hilger, Wien.

### 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; 1984 Intergraphik, Berlin; 1986 "Hommage à Kokoschka", Kunstforum, Wien; 1987 "Die lädierte Welt",

Kunstforum, Wien; "Europalia", Musée d'Ixelles, Brüssel; Leinster Fine Art, London; "Trakl", Galerie Vulkan, Mainz; 1988 Triennale, Sophia; "21. Österreichischer Graphikwettbewerb", Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 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, Ber-

lin; "Wiederbegegnung", Kunstverein Marburg; "Mit dem Rücken zur Wand", Galerie Schütte, Essen; 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 "Zerreißprobe", Galerie Tammen & Busch, Berlin; 1996 "Realistische Kunst in Wien 1945-1995", Wien; "Die Kraft der Bilder", Martin-Gropiusbau, Berlin; "Österreichische Meisterzeichnung - nach 1960", Galerie Lang, Wien; 1997 "Servus-5 Künstler aus Österreich", Kunstverein Mannheim; "Elements. Austria Pint-ins since 1980", High Lage Municipal Gallery of Modern Art, Dublin; "Von Kopf bis Fuß" - Zeichnungen des Körpers - von Louise Bourgeois bis Andy Warhol", Ursula Blicke Stiftung; Kunstraum Innsbruck; Burgenländische Landesgalerie; Siemens Forum Wien; 1998 "pinx." Nikolaus Moser, Rainer Wölzl, Leo Zogmayer, Künstlerhaus Wien; "Rund um Brecht", Galerie Pels-Leusden, Berlin; "Schöpferische Dichte - Österreichische Kunst in der Sammlung Würth", Museum Würth, Künzelsau-Gaisbach; "Sammlung Infeld", Burgenländische Landesgalerie; "Des Eisbergs Spitze", Kunsthalle Wien im Museumsquartier; 1999 26. Österreichischer Graphikwettbewerb Innsbruck 1999, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; Waltherhaus, Bozen; Kammerhofgalerie, Gmunden; Schloßmuseum, Landeck; Städtische Galerie, Lienz; Städtische Galerie im Stadthaus, Klagenfurt; "Zeichen der Moderne", Deichtorhallen, Hamburg; "Trans", Hamburger Kunsthalle; "Alpha. Emotion. Intuition.", Galerie Lang, Wien;

"pocket art", roxi's pocket art galleries, Hamburg; "Sommergäste", Galerie Pels-Leusden, Kampen; 2000, "Arbeiten auf Papier", Galerie Hohenlohe & Kalb, Wien; "Kunst der Gegenwart, 1975-2000", Marburger Universitätsmuseum; "Köpfe", Galerie Lang, Wien.

### BIBLIOGRAPHIE

Rainer Wölzl. Zu Pier Paolo Pasolini: Salo-120 Tage von Sodom. Katalog der Galerie E. Hilger. Text: Oswald Oberhuber; Wien, 1986

Die lädierte Welt. Ausstellungskatalog. Kunstforum, Wien, 1987

Rainer Wölzl. Malerei/Zeichnung 86/87. 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, 1989

Rainer Wölzl. Jean Genet-Der Balkon. Kasette mit 12 Radierungen von Rainer Wölzl. Edition J. Hermeyer, München, 1989

Neuaufnahmen 1980-1989. Ausstellungs-

- katalog 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 Landesmuseum Ferdinandeum. Innsbruck, 1991
- Würth. Eine Sammlung. Ausstellungskatalog. Text: Dieter Ronte; Jan Thorbecke Verlag; Sigmaringen, 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
- Ceteilte 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. LaurÉamont. Die Gesänge des Maldoror. Text: Peter Gorsen. Picus Verlag, Wien, 1992
- Rainer Wölzl. LaurÉamont. Die Gesänge des Maldoror. Kassette mit 6 Radierungen; Edition J. Hermeyer, München, 1992
- Bilder vom Tod. Ausstellungskatalog des Histor. Museums d. Stadt Wien, 1992
- Rainer Wölzl. Ausstellungskatalog des Folkwang Museums; Text: Rudolf Burger, Gerhard Finckh, Rainer Wölzl; Essen 1992
- Rainer Wölzl. Fernando Pessoa. MonÚlogo à la noite. Ausstellungskatalog des Centro Cultural Sao LourenÁo, 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, Rainer Wölzl. 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 Garc'a Lorca - Kleiner Wiener Walzer. Text: Siegfried Matl. 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, Rainer Wölzl. Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 1996
- Rainer Wölzl. Haut. Text: Beate Elsen-Schwedler, Jacqueline Rugo, Rainer Wölzl. Ausstellungskatalog des Museums Würth, Hirschwirtscheuer, Künzelsau, 1996.
- Von Kopf bis Fuss. Fragmente des Körpers. Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Peter Weiermair. Edition Stemmlé, Kilchberg/ Zürich, Schweiz, 1997.
- Servus! - 5 Künstler aus Österreich. Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Martin Stather, Mannheimer Kunstverein. Text: Martin Stather. Mannheim, 1997.
- Kunst im Europäischen Patentamt. Eine Auswahl der Kunstwerke in den Gebäuden des Europäischen Patentamts. Herausgegeben von Monica Poales. EPO, München, 1997.
- Rainer Wölzl. Der Idiot und der Buchhalter. Ein Stück Prosa. Text: Rainer Wölzl. Edition Schwarz, Wien, 1997.
- Schöpferische Dichte - Österreichische Kunst in der Sammlung Würth. Herausgegeben im Auftrag des Museum Würth. Texte: Otto Breicha, Wieland Schmied, Margit Zuckriegl. Thorbecke Verlag, Sigmaringen, 1998.
- Des Eisbergs Spitze. Museum auf Abruf. Ausstellungskatalog. Eine Auswahl von Gemälden, Skulpturen und Installationen aus der Sammlung der Stadt Wien. Text: Wolfgang Hilger. Wien, 1998.
- Sammlung Infeld. Herausgegeben: Peter Infeld-Privatstiftung/Wien. Edition Ernst Hilger, Wien.
- Erinnern. Remembering. Souvenir. Ricordare. Herausgegeben: Österreichische Lagergemeinschaft Mauthausen. Text: Wolfgang J. Bandion. Wien, 1998.
- Festschrift zum zehnjährigen Bestehen. Herausgeber: Freunde des Marburger Universitätsmuseums e.V. 1988-1998; Text: Tanja Havemann, Marburg, 1998.
26. Österreichischer Graphikwettbewerb - Innsbruck 1999; Ausstellungskatalog, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Innsbruck, 1999.
- Rainer Wölzl. Kleine Anatomie des Begehrens. Text: Rainer Wölzl. Edition Galerie Ernst Hilger, Wien, 1999.
- Rainer Wölzl. Passacaglia. Text: Lothar Romain, Rainer Wölzl. Ausstellungskatalog, Kulturspeicher Oldenburg, 2000

>... daß Werke wie jene, die aus Pergamon stammen,  
immer wieder neu ausgelegt werden müßten,  
bis eine Umkehrung gewonnen wäre  
und die Erdgeborenen aus Finsternis und Sklaverei erwachten  
und sich in ihrem wahren Aussehen zeigten.\*

*Aus: Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands*